



La question de l'incorporation comme hors-temps

Hadrien Picot

► To cite this version:

Hadrien Picot. La question de l'incorporation comme hors-temps. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01066946

HAL Id: dumas-01066946

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01066946>

Submitted on 22 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paris 1, Panthéon-Sorbonne - UFR 04 arts plastique
Mémoire de Master 2
Art de l'image et du vivant

Sous la direction de **Michel Sicard**
LA QUESTION DE L'INCORPORATION
COMME HORS -TEMPS

Hadrien Picot - Juin 2014

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes, famille, amis, camarades étudiants qui ont su voir dans certaines de mes intransigeances, une volonté d'exigence plutôt qu'un tempérament difficile. Leur confiance m'a permis d'aller au bout de mes projets les plus exigeants tant physiquement qu'intellectuellement.

Je remercie également l'ensemble des professeurs qui m'ont accompagné pendant ce cursus. Leurs singularités n'ont jamais été pour moi autres choses que le choix de ce qui m'apparaissait le plus judicieux pour nourrir ma pratique artistique. Je leur suis donc hautement redevable d'avoir su me transmettre plutôt que des formes pédagogiques, une passion mue par l'incroyable diversité des disciplines artistiques.

Je tiens à remercier également l'ensemble du personnel administratif et logistique du centre St-Charles pour avoir permis et facilité par leur patience et leur sollicitude certaines des initiatives événementielles et artistiques auxquelles j'ai pris part afin de participer à la vie étudiante et culturelle de l'UFR.

LA QUESTION DE L'INCORPORATION COMME HORS-TEMPS

Avant-propos et matériaux introductifs	p.5
La question de l'incorporation comme hors-temps.	p.16
Une Chorégraphie de l'expérience à l'imaginaire.	p.18
Postures fondamentales et spécialisées, l'apprentissage expérientiel	p.21
L'incorporation comme hors temps	
- Le Turntablism, une structure dialectique temporelle	p.23
- La dimension sociale de l'incorporation comme hors-temps	p.27
Sous la surface du langage	p.29
Introduction	p.31
Les bruits de la nature, le corps comme paysage sonore	p.33
Artialisation	p.35
Musique concrète, de l'objet sonore aux corps bruitistes.	p.37
L'imaginaire sonore / les glitch	p.38
Langage musicalisé et poétique sonore du haletant.	p.39
Dans la culture hip-hop	p.40
Embodied Mucic (laboratoire)	p.42
États de rythmes hors-champs	p.44
Les traditions du rythme	p.46
Le rythme et son inscription dans la vie et la société	p.47
Un état de rythme libre.	p.48
Médiums acoustiques et ergomorphisme	p.50
Dans la science et la production	p.52
SHIZE	p.55
Du hip-hop à une signalétique de l'existenciel	
- La signalétique, l'envers du ductus	p.57
- Vers un schizomorphisme critique	p.59
Un signe naturel énigmatique	p.62
L'ange de l'histoire - Ouverture à la question du lieu	p.65
Dans le white cube	p.66
La conception méta-artistique des aborigènes d'Australie :	p.67
SALON DE L'IMPRÉSENTER (laboratoire)	p.69
Introduction	p.70
Au delà du white cube	p.73
Ici et maintenant	p.74
Un groupe au travail	p.77

Première manifestation	p.78
Deuxième manifestation	p.79
Déroulement de la sélection	p.79
En marge du salon	p.80
TECHNICITÉ DU VIDE	p.85
Vers une technicité du vide	p.86
Le lieu, renversement de l'espace dans l'être.	p.87
Subjectivité de la technique / méthode (artistique).	p.90
INFORME DANS LA CIVILISATION.	p.93
introduction	p.94
Triptyque et mise en forme d'un cri hermétique.	p.96
L'apprise note	p.100
Apoïdea ne nous quittera pas	p.108
Écologie, Prototype et DIY	p.114
A l'orée de l'être-là	p.117
CONCLUSION	p.119
OUVERTURES	p.124
APHORISMES ET POÈMES	p.127
- Aphorismes	p.128
- Au froid de son art	p.131
- Au rythme de la grande volonté	
- Lexique	
- Actes re-créateurs	
- Des marches	p.132
- L'élan est une ombre qui fuit la lumière	
- Métiers inframinces	p.133
- Distances et courtoisies	p.134
- Assis	
ELEMENTS ICONOGRAPHIQUES	p.135
BIBLIOGRAPHIE (articles, audio, vidéos, sites)	p.146

AVANT-PROPOS
ET
MATÉRIAUX INTRODUCTIFS

ART ET SCIENCES

Ce mémoire ne pouvait s'ouvrir sans évoquer la question des limites d'un modèle représentationnel déjà formulé plastiquement, intentionnellement ou non, par de nombreux artistes à commencer par Cézanne, Duchamp, Robert Morris (Card file, 1962, The box with the sound of its own making, 1961), ou Joseph Kosuth (One and three chairs 1965). Après les ouvertures radicales réalisées par la théorie de la Gestalt durant tout le XXe siècle, il apparaît aujourd'hui incontournable pour une forme artistique d'entrer en dialogue avec différents modèles que dessinent peu à peu les sciences cognitives. Selon ce postulat la conférence qui a eu lieu en 2012 et qui s'intitulait "Les neurosciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ?" se révélera être un document intéressant pour introduire les perspectives d'une recherche artistique travaillant avec ces nouvelles données du sensible que nous offre l'approche cognitive. Une phrase en ce sens aura particulièrement retenu notre attention lors de sa consultation en ligne et la voici retranscrite le plus fidèlement possible.

Du point de vue général dans nos sociétés actuelles il semble important de relever une évolution de l'intuition générale de notre rapport au réel. L'engouement pour la question de la fictionnalisation du monde n'est plus donné aux classes de phénoménologie ou de philosophie, mais des choses comme le film Matrix, Facebook ou les jeux vidéo nous montrent que nous passons d'une distance avec la représentation égale à 0 — qui équivaut à l'illusion que nous sommes directement dans le réel (qui explique peut-être les grandes idéologies qui nous précèdent)— à une distance infinie du rapport au réel médié par la multiplicité de formes de la représentation.

Les neurosciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ?
Lionel Naccache, (11'35), 2012, Lyon

Ce que nous apprend cette citation c'est que nous sommes de plus en plus capables de percevoir que la représentation ne se donne pas telle quelle, mais que les mécanismes qu'elle implique délimitent un espace infime équivalant à quelques millisecondes. Y sont impliquées une grande variété d'informations mises en jeu dans la formation d'une représentation ainsi que des mécanismes neurophysiologiques complexes. C'est dans cet interstice que se situe le terrain d'expérimentation de ma pratique artistique en tant que mise en forme plastique de sentiments métacognitifs (Asher Koriat).

Les variations de la plasticité dans les travaux présentés tout au long de ce mémoire seront entre autres à considérer comme des tentatives d'autocinèse délimitant une amplitude homéostatique. Nous considérerons les variations perçues de cet équilibre et en travaillerons les pics. Plus largement, c'est la question de l'efficacité causale d'une représentation à composante biosémantique (réalisme intentionnel) qui nous intéressera tout au long de ce mémoire. Malgré une méthodologie fragile dans le domaine, nous avons bon espoir qu'en collaborant avec des chercheurs concernés nous pourrions considérer des processus de représentations historiques (ontogénétique) et anhistoriques

(phylogénétique) extrinsèques et intrinsèques. En effet comme nous allons le voir, les processus de contemplation, de méditation sous tendus par les actes de mise en forme plastique auront chaque fois impliqué, dans leurs durées, des questionnements à rebours sur leur émergence, et des actes performatifs rythmiques allant dans ce sens. Cette émergence pouvant être provoquée par des états amoureux, de stress, d'hyperactivité, des moments de lecture autant que par des dialogues, ou plus simplement par des états modifiés de conscience (qualia, états computationnels) de préférence émancipés d'une complémentarité chimique exogène (psychotropes).

Ces états sont dans une certaine mesure eux aussi considérés comme performatifs. Ce que réalise l'artiste Sud Coréenne Lisa Park dans une performance intitulée *eunoia* illustre bien le développement des méthodes numériques investissant la question de la représentation. Grâce à un casque EEG (électro-encéphalographie), elle rend visible différentes sollicitations émotionnelles qui en épousant technique et symbolisme, révèlent la technicité du corps (au sens ontogénétique) comme constitutive de la théâtralité d'un acte performatif. Les dégagements sensibles présentés ci-dessus nous aurons donc amenés à formuler la question suivante:

Comment réaffirmer la portée politique de l'acte artistique tout en s'éloignant d'une idéologie socialisante et surtout trop affectée?

La dimension méta-artistique dont Bruno Trentini ou encore Milija Belic ont fait l'analyse apparaîtra être une optique particulièrement adéquate pour aborder la forme adoptée par ce mémoire. Sans doute pourrait-on parler d'un hyperformalisme ou formalisme des microstructures ou microagencements, mais cela serait prendre le risque de manquer les objets qui nous intéresseront par la suite et qui impliquent plutôt qu'une formativité analytique atrophiée, les mécanismes d'une cognition corporisée et cinématique. Nous introduisons le terme de cinématique afin de rendre compte d'une conception topologique et distanciée agissant de concert avec un imaginaire contemporain. La longue citation suivante nous aidera à comprendre comment le mythique, le cognitif, et le sémantique s'y rapportant :

Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. Comme le proclame Blake : "L'imagination

*n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même*¹. “ On se convaincra plus facilement de la vérité de cette maxime si l'on étudie, comme nous le ferons systématiquement dans cet ouvrage, l'imagination littéraire, l'imagination parlée, celle qui, tenant au langage, forme le tissu temporel de la spiritualité, et qui par conséquent se dégage de la réalité.

1- William Blake, Second Livre prophétique, trad. Berger, p. 143.

Gaston BACHELARD, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Introduction, Paris : Librairie José Corti, 1943, pp. 5 et 6

Nous ne chercherons donc pas nécessairement à atteindre une pure objectivité mais à établir des liens entre un imaginaire, un “infini esthétique” (Paul Valéry¹) et une intentionnalité naturalisée qui serviront nos perspectives critiques et poétiques. On retrouve sous tendue ici une conception hégélienne de l'art comme moyen privilégié pour l'esprit de prendre conscience de lui même.

ART ET ÉCRITURES

Écrire ici, préserve et recouvre en partie ce que le corps peut se donner comme sensibilités temporelles singulières. Chacun des modes prolongés et reconduits de notre relation au réel nous implique dans des représentations et des temporalités singulières. L'écriture (archi-écriture) en ouvrant à autrui une part de l'expérience esthétique ainsi que quelques-unes de ses ramifications permet, et aujourd'hui à plus forte raison, de se dégager temporairement des outils hypermédiatiques par lesquels nous pouvons désormais nous inscrire dans le monde. Ce mode d'écriture fait intervenir une écologie de nos savoirs culturels et sociaux, qui lie et rend palpable variétés d'intentionnalités, de balbutiements d'héritages mêlés nécessaires à l'aperception des complexions au coeur de l'expérience artistique et plus largement encore au coeur de nos relations humaines.

Faire le récit des ramifications poétiques et sémantiques permises dans l'ouvert d'une incarnation serait une entreprise trop délicate si la diversité des pratiques artistiques envisageables aujourd'hui ne participait pas d'une capacité à donner formes sensibles à certains moments pensants des plus ténus. En ce sens, si la capacité d'un artiste à nourrir durablement sa production plastique par ses écrits est ici mise en avant, il faudra conserver à l'esprit qu'elle est essentiellement une discipline de l'étant de l'être, et un effort conséquent fournit pour tenter de prolonger la voix d'une main écrivant à celle que l'instant vécu nous donne. Celui-ci n'en devenant que plus doux appelle quant à lui une question qui préoccupe toute introduction à un texte théorique sur sa propre pratique artistique:

1. “(...)La création vise à produire l'objet qui engendre le désir de lui même”. Dans recherche poétique n°5, *l'infini esthétique*, cité par Richard Conte, p.40, 1996.

Les artistes plasticiens, s'ils sont les producteurs de "présences" ² dont une page blanche ne peut que se défier, n'ont-ils pas à rester loin de cette singulière temporalité que présuppose l'écriture ?

L'écriture tout en les cachant accueille ici nécessairement au sein des mots **une somme d'événements vécus "mineurs" qui fondent, le plus souvent silencieusement, nos actes ou déterminations plastiques et esthétiques**. Rendre poreux le dire et faire du langage un acte, c'est faire **apparaître dans le souci autopoïétique un rapport d'affinités électives** (Max Weber). Evénements esthétiques et intellectuels sont donc amenés à transparaître ici dans leur fragilité et leurs caractères éphémères autant que passionnels. La notion d'évènement esthétique du point de vue de la cognition nous conduira à considérer dans ce rapport singulier à la connaissance l'ensemble des moments délimités par nos gesticulations. Dans notre position ce seront ceux, journaliers, que déterminent la poésie, les percussions vocales, la musique, la sculpture ou le dessin, mais également à une toute autre échelle de raison, celui bien ancré, **qui nous voit nous asseoir sur une chaise devant une table**. Ainsi, une des questions que délimitera ce mémoire pourrait-être formulée ainsi :

Comment des expériences esthétiques multipliées du corps performatif peuvent-elles permettre de façonner une pensée discursive ancrée dans la contemporanéité ?

Cette question présuppose qu'une pensée au plein sens du terme puisse émerger tout en marquant un temps d'arrêt avec le monde intelligible. En conséquence se pose ici la question de la distance variable qui nous sépare des mécanismes de la représentation comme les envisagent les neurosciences. La notion d'intentionnalité (Damasio, 1995) qui intervient assez largement dans les sciences cognitives se révélera donc être fort utile à cette fin. Cette **forme "discrète" du langage**, recouvre des exaltations, des souffrances, ou des affirmations mentales arbitraires qui appellent dans une oeuvre d'art contemporaine, au sens plein du terme, une attention particulière. Pour que le façonnement de celle-ci demeure ouvert à l'aperception de leurs variations intentionnelles, pour qu'il puisse rendre sensible une pensée, il appelle à lui une logique du dévoilement qui peut s'affirmer au fil des productions d'un artiste. Par elle **une forme singulière, un style, une structure souvent éphémère peut redonner du souffle aux mots** ; voilà pourquoi, sans doute, certains livres, au delà des signifiés et des paradigmes qu'ils engagent, parlent et s'inscrivent dans les corps (percepts). **Ce n'est pas la rigueur et la logique du sens qui semble les rendre appréhendables mais bien plutôt une durée et des manières particulières à leurs auteurs**. Je pense ici pour exemple aux lectures de F. Nietzsche et des "structures anthropologiques de l'imaginaire"³, qui ont particulièrement marqué le début de mes réflexions sur l'art. L'écriture ici considérée comme prise

2. Vincent Beaurin, *Le spectre dans l'atelier de Cézanne*, Skira Flammarion, 2010

3. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1^{re} édition Paris, P.U.F., 1960).

en défaut de l'être du langage, est nécessairement amenée à réinjecter dans l'existence une rupture productive. En deçà, préexiste une *poïesis* de la *rupture épistémologique*⁴ Bachelardienne. Nous enjambrerons des sommes de savoirs très techniques en en faisant intervenir certains dans les textes qui suivront. Nous ne nous le permettons qu'en raison de la nécessité de circonscrire un cadre de recherches ultérieures faisant appel à un modèle d'acquisition des connaissances concerté.

Les différentes parties de ce mémoire seront ainsi l'occasion de revenir sur ce regard épistémologique, dans le champ de l'art, au travers d'une approche anthropologique de la culture. Cette notion d'épistémé, nous apparaissant par ailleurs en des degrés divers incontournable dans le cadre de toute prétention aux sciences de l'art au coeur du projet initial de l'UFR 04 d'arts plastiques dans laquelle nous nous situons.

MATERIAUX INTRODUCTIFS

L'incorporation comme hors-temps

La Culture Hip-hop comme la plupart des traditions orales traduit l'instauration d'un corps social qui se transmet et se partage. **Aujourd'hui de nombreux domaines de création essoufflés par les ressassements propres à un paradigme de la "postmodernité" se ressaisissent de cette raison du corps.** Très influencé par le travail du philosophe Thorsten Botz-Bornstein⁵, j'utiliserai donc — sans en faire une apologie — l'exemple historique et tout à la fois personnel de certaines pratiques et logiques stylistiques du Hip-hop. La culture, dite aujourd'hui du *Do it Yourself* qui court dans ces souterrains sera également en question. Une histoire de celle-ci permettrait peut-être par ailleurs de voir comment et pourquoi, derrière cette appellation, se cache une attitude qui revient au devant de différentes cultures de par le monde. Les nouvelles logiques, économique sociale et culturelle, que sont le *Crowd funding* (Kickstarter, kiss kiss bank, etc) ou encore le micro-crédit (banque indienne etc) y participent largement. Elles participent d'un mouvement général qui conforte encore l'invalidité du messianisme en art ou en économie.

Ainsi quelques uns des chapitres de ce mémoire se concentreront ils sur les aspects de l'expérience artistique que la culture Hip-hop particulièrement féconde a participé à réhausser, **Nous tenterons de rendre à l'évidence les notions artistiques essentielles (ligne, couleurs, espace, temps, étendue, gravitation) qui s'expriment au travers des pratiques qui y prennent place comme le Turntablism, les percussions vocales (beatbox). Plus largement le rythme qui y est omniprésent sera traité dans des formes plastiques et esthétiques éloignées de ce**

4. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1938

5. *The Cool-Kawai: Afro-Japanese Aesthetics and New World Modernity* (Lanham: Lexington-Rowman + Littlefield, 2010)

contexte de départ, éloignement dont nous expliciterons par la suite le sens.

La situation historique qui voit naître l'Arte povera et certains des artistes qui s'y rattachent nous aidera à comprendre comment la culture Hip-hop désigne une intelligence organique du faire ainsi qu'une effusion de créativité qui peut être intimement liée à des situations d'oppression ou de destruction de la sphère culturelle d'un groupe social. Cette violence, toute relative de nos jours dans ses expressions parfois insidieuses, donne à vivre l'expression d'une *entelecheia*⁶ de l'acte artistique. Ces deux mouvements artistiques rendent compte, sur un arrière plan social tensionnel similaire, des moments esthétiques historiques isomorphes⁷. Ils se révèlent être, dans ce même mouvement historique et alternant, des parallèles à la narrativité capitaliste en offrant la possibilité de sa reconquête par des formes artistiques nouvelles (critique du logocentrisme). La démocratisation de connaissances expérientielles ainsi que **les modalités d'une épistémologie populaire** précédemment évoquées, amplifiées par la réaffirmation continue de l'hégémonie des technologies de communication et de l'internet (Ted X, tutoriels vidéo en tout genre) y participent également massivement hors de tout mouvement artistique spécifique. Nous tenterons de voir comment on assiste aujourd'hui à une réévaluation de l'artisanat, à travers le Do it Yourself (DIY) et le crow founding précédemment évoqué. La notion d'**apprentissage expérientiel** développée dans le cadre du pragmatisme de John Dewey ou de Jean Piaget insistera sur ce point.

Dans leurs dialogues avec des réflexions poétiques, je postule qu'un corpus de pratiques imprime en nous des éléments de structuration sous-tendus par des gestes et des informations qui sont autant de réactualisations de schèmes fondamentaux de notre rapport au monde. Nous verrons donc par la suite les détails de ces relations que je tenterai de rendre lisibles en analysant les traits intensifs qui se constituent alors par des mises en relation impliquées dans des actes réitérés. **Plus ou moins tendus vers la rationalisation de leurs différents apports intellectuels et spirituels**, ceux-ci m'échappent parfois, me piègent, m'accaparent, tout en me permettant de déceler les territoires mentaux sur lesquels ils s'ancrent et se forment. Les outils d'analyse des sciences humaines ne seront pas évidemment l'occasion d'énoncer des certitudes, mais bien plutôt de proposer un regard appuyé sur les questions éminemment artistiques et particulièrement lisibles qu'ouvre la culture hip-hop. Plus spécifiquement cette culture — dans laquelle s'agencent de façon très lisible les grands schèmes structurants de l'apprentissage précédemment évoqués — me permettra de dégager *la question de l'incorporation comme ouverture d'un hors-temps*. Le terme d'incorporation lié initialement au positivisme d'Auguste Comte est utilisé à dessein, pour imprimer au langage ce mouvement de variations explicitant les transformations de concepts que forgent nos "vieux démons". Plus à propos, j'entends proposer très modestement mon avis

6. « qui séjourne dans sa fin »

7. Lire Goodman: *les voies de la référence*, l'esthétique est-elle inexprimable? Roger Pouivet

concernant la francisation du terme anglo-saxon d'*embodiment*. Cela me permet également d'établir la filiation des références qui seront utilisées dans ce mémoire.

Les concepts utilisés en linguistique et en psychologie cognitive permettront donc de comprendre certains mécanismes des percussions vocales. Parallèlement, certains termes donnés par l'éthologie — qui ont montré, par exemple, au travers d'études récentes les fonctions curatives du ronronnement du chat contre certaines lésions — soutiendront la proposition empruntée à Didier Bottineau **“d'explorer la question de la corporéité de l'expérience de la parole pour le sujet dans l'environnement matériel-symbolique”**⁸. Nous distinguerons dans les différents chapitres deux formes du hors-temps. Une forme sensuelle et une forme conceptuelle. Elles représentent deux formes distinctes d'une logique de séduction (acquisition), une par le langage (sémantique) et une par le corps (incorporation).

Au travers des percussions vocales dont il sera largement question dans ce mémoire — mais loin de postuler un équivalent des effets d'un *ronronnement* proprement humain — je proposerai des fonctions insoupçonnées impliquées dans la phonation et par extension dans le langage. Elles seront considérées comme symptomatiques d'une réaction à un sentiment de non-événementialité sociale sémantique. Nous citerons une nouvelle fois ce brillant article proposant de rendre compte d'une **“inévitale inscription corporelle des processus sémantiques et mentaux”**⁹. J'insisterai également et ce de façon plus générale dans ce mémoire, sur des dynamiques anthropologiques formantes et po-éthiques (Jean-Claude Pinson), alimentées notamment par une dialectique de l'histoire.

Je m'appuierai sur l'idée que — au delà de la question de la technique comme la délimite Heidegger — les relations nomades que nous pouvons entretenir avec des corporéités matérielles et conceptuelles mais également avec le corps de l'autre sont des formes de survivance de l'essence ontologique de l'être en réaction aux externalisations multiples qu'il se donne et qui sont les symptômes d'autant de formes philosophiques et spirituelles atrophiées par leur marginalisation sociale. Les analyses sonores et les référents artistiques que je proposerai s'apparenteront donc à **une plongée primitive dans le corps et sa réalité, à la manière d'un spéléologue qui visiterait puits et tunnels. Vent, volumes, corps et même humidité seront donc au centre d'une attention physiologique.**

Nous verrons également comme la notion de “Bruit du sensible” formulée par Jocelyn Benoist peut intervenir dans le cadre linguistique cognitiviste emprunté. Nous soulèverons pour conclure dans le chapitre intitulé schize la question de possibles états computationnels bio-sémantiques explicitant le rapport productif et métacognitif que nous pouvons entretenir dans certains états psycho-physiologiques proches de ceux qu'induisent les psychotropes.

8. Didier Bottineau, *Corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives*— CNRS, MoDyCo, Université Paris Ouest Parole

9. *ibid*,

Le chapitre schize énoncera la pratique par laquelle se sont pour moi amorcées depuis 10 ans les réflexions artistiques présentées ici ; je tenterai d'y faire un compte-rendu de ma pratique du dessin. Elle prend aujourd'hui la forme d'une cartographie diagramatique vague (Pierce) permettant de rendre compte d'une respiration informationnelle complexe mais muette dans le sens d'une provocation avant tout visuelle. C'est ici, à rebours, la question de l'affectivité dans le développement artistique qu'avaient inspirée les sciences du langage dans les propositions sensibles de l'art américain de la première moitié du XXème siècle. En réaction, "l'art et la vie confondus" (A. Kaprow) a instauré un climat qui nous pousse à croire qu'il reste à préserver en les travaillant simultanément les acquis de nos modernes et de nos anciens. Le contemporain bien souvent tourné sur lui même, y compris ici parfois, peut sembler t'il, malgré la difficulté introduite, proposer une nouvelle complexité anthropomorphique de l'art.

Laboratoires conceptuels et technicité du vide

Le salon de l'imprésenter créé en 2013 avec Manuel Fernando Herreno, Karim Lamine, Lucien Deleplanque et Elias Gama est un projet artistique et théorique qui s'ancre dans les contraintes institutionnelles et administratives de l'Université. Revenant sur la question de l'articulation de l'enseignement et de l'art il a pour vocation de permettre un dialogue formateur entre les étudiants de Licence et Master et ceux engagés dans des projets de recherche. Autour de la salle de sculpture 61 du centre St-Charles nous verrons dans le chapitre qui y est consacré comment l'association que nous avons constituée compose avec ces contraintes et comment nous tentons de formuler à travers leurs prismes le concept d'imprésentation. Le projet est ambitieux et complexe par sa promiscuité avec la philosophie de Alain Badiou par rapport à laquelle nous cherchons à gagner en autonomie. Je tenterai d'un point de vue plus personnel d'intégrer de façon complémentaire une réflexion sur le corps à une conception du vide et du white cube (B. O'Doherty). Ce projet nous tient à coeur dans la mesure où il engage et met à l'épreuve de critiques profitables et nombreuses le discours qui sera le nôtre dans ce mémoire.

Le projet de technicité du vide que nous verrons ensuite constitue un appendice au salon de l'imprésenter qui met l'accent sur le faire ensemble, sur l'approche poïétique d'un groupe d'individus partageant leurs processus de création. Ce chapitre aura pour but d'instaurer la trame d'une pratique collective à la fois théorique et conceptuelle dans un atelier de création dépendant d'une méthodologie universitaire. Le recul que cette dernière nous a permis de prendre sur le marché et les règles contemporaines de l'art — sans toutefois ignorer l'aspect professionnel du

statut d'artiste — nous a encouragés à développer le cadre du salon de l'imprésenter pour le mettre au service de pratiques prolongeant le dégagement intellectuel nécessaire pour délier habitudes et réflexes esthétiques.

Les dessins expérimentiels que nous avons déjà réalisés et qui se font au départ l'écho de la pratique de l'artiste Niel Beloufa sont un exemple de transposition d'une esthétique "d'auteur" en un processus expérimental et formateur.

—

Dans la dernière partie consacrée à l'informe dans la civilisation nous proposerons de voir de manière critique comment ce concept cher à G. Bataille peut intervenir au delà de ma pratique personnelle, dans un rapport dialectique avec des formes artistiques que proposent pour exemple des artistes réputés comme Xavier Veilhan ou encore Pierre Huyge. Nous emprunterons la notion de formativité à Luigi Pareyson pour comprendre comment ils se font le reflet d'une homogénéité avant tout économique qui intervient par lissage dans l'orbe de nos sentiments esthétiques. La plasticité sera définie comme formation pensante au travers d'une intentionnalité sans dehors ni dedans.

Prendre le risque d'une métontologie

"L'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie"

Theodor Adorno, *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée*, 1980, Payot, Paris p 207

Rappelons, pour conclure cette introduction, que les vitesses de développement qu'implique la rédaction de ce mémoire rendent compte d'une différence assumée entre un discours artistique d'une part et un discours à prétention scientifique d'autre part. Nous considérons en effet la capacité imaginative comme centrale dans le travail artistique. Son interdépendance avec les autres processus psychophysiologiques qu'elle sous-tend articule les différents niveaux d'une expérience métacognitive. Opposés à l'approche sélectionniste, les processus de remémoration qui interviennent ici dans l'écriture sont, comme les découvertes en robotique le montrent, liés à des environnements (lieu, tactilité, volumes, corps) et à des agencements¹⁰ cinématiques (gestuelle et déplacements performatifs, langage, son).

Au sortir du positivisme, les oeuvres sont donc au-devant des constructions du discours qui les énoncent. Je propose dans ce texte un paradigme de l'artiste comme catalyseur de problématiques propres à philosopher et à soutenir des recherches scientifiques de premier plan. Les mouvements d'ouverture se dérouleront ici à partir d'une problématique initialement métontologique en

10. Gilles Deleuze, *L'abécédaire*, entretien par Claire Parnet, 1988, You tube, (part.1, 1'24'30), états de choses - styles d'énonciation - territoires - déterritorialisation.

voie d'une clarification que pourront apporter des interactions futures avec des chercheurs et scientifiques que mes problématiques et concepts engagent. Cela me permet de souligner une intention initiale et mémorielle toujours enfantine et imaginative qui ne saurait se faire sans l'exigence qu'implique le devenir d'une *monade* stable, mais cependant toujours partielle et renouvelée. La poésie doit peut-être aujourd'hui confondre la science devant nous les admirateurs de la vie pleine et artisanale. Nous devons lui faire une petite place en bas de l'échelle. La pensée à son sujet, hors du logocentrisme pourrait utiliser son vocabulaire technique et lui faire prendre le risque d'un assujettissement au sensible. Nos réflexions dans les textes qui suivront n'iront qu'à une connaissance du sensible.

« savoir », ce n'est jamais qu'un degré. Un degré pour être. Il n'est de véritable savoir que celui qui peut se changer en être et en substance d'être, c'est à dire en acte. Les connaissances les plus vaines sont celles qui se réduisent en pure parole et qui ne peuvent sortir de ce cycle verbal.»

Tel quel, Paul Valéry,

LA QUESTION DE L'INCORPORATION
COMME OUVERTURE D'UN HORS TEMPS

Le temps du corps est une fascination qui ne considère pas sa fin mais son ici et son maintenant, son *dasein*.

Loin de la querelle qui a lieu dans le pragmatisme sur la légitimité des arts populaires, nous suivrons les mouvements immuables que nous a laissés l'histoire des arts. Les philosophes et les historiens n'en ont jamais surdéterminé les grandes lignes par leurs écrits quoiqu'ils aient pu, grâce à eux nous les rendre plus proches. Nous considérerons l'art et la vie confondus à la seule condition que se voient ménagées par la société des occasions de marquer à un moment de son existence un dégagement productif au sens Deleuzien. Cette situation n'étant pas vraiment à l'ordre du jour — du point de vue des directives économiques et politiques qui vont plutôt aujourd'hui dans le sens inverse — nous sommes contraints de nous accorder à des initiatives engagées à des échelles très locales. En ce sens *l'art à l'état vif* de R. Shusterman (1992) sera mis de côté en raison de son manque d'analyses strictement artistiques et pratiques. Sa conception de l'art populaire comme défi à une présumée catégorie du grand art ne nous intéressera pas dans la mesure où les renversements qu'opèrent les arts sont depuis un certain temps de cette nature. Nous reviendrons sur ce point bien évidemment à travers la grille que nous offrent les structures anthropologiques de la culture et de l'imaginaire.

UNE CHORÉGRAPHIE DE L'EXPÉRIENCE À L'IMAGINAIRE

Les années 50-60, aux États-Unis et à New York en particulier, voient l'écart entre les classes sociales se creuser et croître les violences de toutes sortes, les mouvements identitaires comme les Black Panthers sont en plein développement. New-York reçoit une immigration massive durant la majeure partie du XXe siècle constituant une grande partie des communautés noire et hispanique qui se retrouvent dans le South Bronx, quartier qui verra naître le mouvement Hip-Hop. Ses origines musicales remontent très loin dans une tradition orale héritée de la musique afro-américaine comme le Gospel, le Jazz ou le Blues et plus anciennement de l'ensemble des musiques traditionnelles du continent africain. **La transmission des codes au sein de cette organicité culturelle se fait, comme c'est le cas dans les traditions musicales citées ci-dessus, essentiellement par l'échange verbal, une écoute et des regards attentifs.** L'observation au cours des moments de rencontre se retrouve dans la plupart des pratiques qui organisent le Hip-Hop (danse, poésie, peinture, dessin) ainsi que pendant les battles qui y ont une place importante. Durant les années qui le verront émerger, le rêve américain dans lequel il s'inscrit atteindra ce qui semble être un seuil. Sa logique idéologique, dont découle une dynamique sémiotisante atrophie amplifie la rupture culturelle qui suivra. **La ghettoisation systématique, qu'impulsent les relents racistes et xénophobes perdurant dans la société américaine, additionnée à la perte des repères culturels de populations marginalisées engendre alors une nouvelle réalité organique populaire.** Une alternative s'exprime alors contre la solitude de la consommation

comme seule raison sociale, contre la virtualité transcendante d'une disponibilité sans limites. La seule promesse matérialiste du système capitaliste s'épuise et apparaît comme un cercle vicieux empêchant toute une partie de la population d'accéder à un enracinement culturel fondamental. L'isolement et le statut particulier des périphéries urbaines exemplaires d'une logique sociale et urbaine pauvre semblent ainsi liés à ce qui fera la force de ce mouvement.

Les grands noms fondateurs du mouvement sont Clive Campbell alias Dj Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa. Ils ont activement participé à la reconnaissance de la philosophie hip-hop dans le monde à travers la Zulu Nation qui en est l'origine. Ce terme regroupe nombre de personnes dont le rôle de médiateur social et artistique a participé activement à la diffusion et à l'application des valeurs fondatrices de ce mouvement contre la violence des gangs et de l'Homme. **Les Block Parties, organisées en barrant l'accès de certaines rues avec des voitures, vont ainsi voir mûrir l'ensemble des cinq éléments ou piliers. Le propos semble ici romanesque mais il semble évident qu'une étude d'archives des procès verbaux dans le quartier de Brooklyn rendrait compte de cette situation.** Les Crews originaires de différents quartiers s'affrontent dans des joutes *agonales* où la dextérité, le style, la créativité, et le plaisir sont mis en avant comme autant de valeurs structurantes. Dans les années 70, les clubs les plus huppés de Manhattan s'emparent et se disputent des soirées hip-hop qui font alors salles comblées.

Cette culture populaire propose de **donner à l'individu une diversité de moyens lui permettant de déceler en lui-même, dès le plus jeune âge, les inclinations artistiques qui lui sont propres**, et de s'approprier son art en provoquant ainsi une euphémisation des caractères inhérents et bénéfiques de notre époque. L'aspiration, l'inclination naturelle de l'être à l'imaginaire, à un ailleurs, un lieu rêvé ou remémoré prend corps pour de plus en plus d'êtres humains dans le milieu urbain, cet ailleurs rendant alors implicite la nature. **La ville entourée par la nature donne vie à une opposition dynamisante entre intérieur et extérieur qui caractérise certaines images fondatrices¹ comme celles de l'oeuf, de la cellule ou encore du château fort. Pourrait-on considérer que** les réalités offertes par les villes — dont l'existence reste inévitablement liée à la nature — impliquent des images dialectiques qui, dans le potentiel tensionnel qu'elles libèrent subsument les expériences esthétiques néfastes que nous en faisons. Ce mouvement profère un hors-temps, un oubli salutaire du contexte réactionnaire.

Cette superposition se fait à l'image d'une transe nourrie par la sur-modernité. La capacité fondamentale de subvenir à ses besoins à l'origine directement de la terre ou des branches de l'arbre devient, à la manière d'une anamorphose, la nécessité d'un statut social et professionnel au sein

1. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1^{re} édition Paris, P.U.F., 1969), 10^{ème} éd. Dunod, 1984. p.279.

de l'entité ville. Les nombreuses reterritorisations² que cela implique sont alors constitutives et prévalent au processus d'individuation. Si nous ne le voyons plus, il est évident que les modalités de toute construction intellectuelle positive passent à ce carrefour où s'offre une alternative par la critique dont on peut dire qu'elle est aujourd'hui très souvent renvoyée à son terrain d'énonciation. Il y a là un mécanisme essentiel de la narrativité rationaliste vulgaire qui confond une cause avec sa manifestation. La rêverie ontologique est masquée par la normativité dictée par le capitalisme.

Bien souvent, de délicats paradigmes philosophico-économiques cachent les réelles productions individuelles et les agencements sémiotiques qui instaurent des béances dans l'être. **Les événements d'un corps fondateur** sont donc incontournables dans de nombreux processus esthétiques de la culture. Ceci est particulièrement le cas de la culture hip-hop qui nous intéresse ici. Ils confèrent à cette dernière une structure ample, mimétique et fluide, qui lui permet à notre époque plus qu'à aucune autre, de révéler un équilibre fragile et constitutif de la condition humaine : en effet, le corps, qui reste à la base de notre rapport au monde, semble lorsque il est mis de côté donner à la création des contextes d'énonciation restreints, limités à de petits groupes sociaux. Cela se fait au détriment des qualités propres d'un art qui ne saurait s'écarter d'un public large, ou pour le moins de son épanouissement optimal. **Cette épanouissement populaire optimal considère le caractère protéiforme propre à certains mondes artistiques comme une plage dynamique plus ou moins large.**

La notion d'art est ici considérée d'un point de vue sociologique et donc à partir de sa capacité à créer émulation, cohésion et consensus sociaux et culturels. **Une lecture transversale met au jour des analogies évidentes entre une démarche intellectuelle institutionnelle et des initiatives sociales devenues culturelles dans leur unification et leur diffusion par des pratiques physiques, artistiques et spirituelles.** Les jeunes générations qui se succèdent actualisent un imaginaire urbain à travers leurs diverses expériences, les jam-sessions ou les battles stimulant la créativité. L'incroyable, le spectaculaire, devient au fur à mesure de l'épanouissement dans la discipline un possible à atteindre, les acteurs de ce mouvement donnant chacun, à leur manière, une partie d'un message essentiellement oral et vivant. Ici le spectaculaire est accessible au seul moyen du corps contrairement à celui ayant cours dans le milieu de l'art contemporain qui appelle à lui l'argent et le relationnel industriel.

Les éléments du Hip-hop délimitent des ensembles amples de coordonnées corporelles et culturelles définissant des traits intensifs dont la grande lisibilité offre à tout individu la possibilité d'adopter une activité épousant les variations de la spatialité. Les différentes pratiques que ces éléments sous-tendent sont l'occasion de réengager le sentiment de "familiarité usée" évoqué par Foucault dans sa conférence radiophonique sur "le corps utopique".

2. Félix Guattari et Gilles Deleuze, *l'anti-oedipe, Schizophrénie et capitalisme*.éd, minuit, 1973.

L'ensemble des pratiques de cette culture ont pour habitude de questionner dans leurs expressions les non-lieux (Marc Augé) du milieu urbain que sont par exemple les couloirs de métro ou encore les rues. Sous forme de rassemblements donnant parfois lieu à des battles, se manifestent ce que Foucault appelait des hétérotopies³. Sans toutefois acquérir une forme palpable, elles sont plutôt dans ce cas des moments d'espace éphémère permettant de rompre temporairement le flux de citadins. Cette forme de l'hétérotopie inscrit des contournements et des suspens qui voient naître des spectateurs imprévus.

En déterminant des cercles d'appartenance, la reconnaissance par autrui des qualités propres à chaque individu se fait en-deçà d'un absolu individualiste. Si l'icône, la star n'est pas pour autant invalidée dans ce cadre, elle devra être considérée en marge de cette analyse. En effet, nous nous attachons à une lecture positive de cette culture. **Les manifestations artistiques publiques mêlant danses, musiques, textes poétiques, engagements ou valeurs morales diffusent les variations réalisables à partir des grands schèmes structurants.** Lorsque nous regardons, nous mentalisons, nous rejouons les mouvements que nous percevons, l'expérience en cela reste un préalable au renouvellement de l'imaginaire. Le lieu de l'agon devient un carrefour, le coin d'une rue, puis une salle de concert. La transformation du jazz est exemplaire du passage d'une musique populaire à une musique d'élites et il est évident que l'ensemble des éléments du hip-hop prendront ce chemin. Cette culture, agissante et critique, se diffuse dans ma production artistique sous une forme qui se dégage pourtant des séductions liées à une mode. Le chapitre Schize dessinera en ce sens une transposition de cette esthétique de la jouissance et de l'étendue à un contexte analytique permis par une approche universitaire.

POSTURES FONDAMENTALES ET SPÉCIALISÉES, L'APPRENTISSAGE EXPERIENTIEL

La danse, tout comme la marche, ou l'épistémologie génétique de Jean Piaget, décrit une succession de déséquilibres et de rétablissements comme autant d'expressions déclinées d'une adaptation en continu. C'est donc le rôle de ce processus que je tenterai de mettre en évidence dans l'épanouissement culturel du Hip-hop. Si les études de J. Piaget sont aujourd'hui vieillissantes, les thèses qu'il a proposées dans le champ de l'épistémologie nous fournissent un matériel essentiel dans l'approche d'une cognition incarnée:

Peut-on admettre qu'une société tend naturellement à maintenir les modalités de son équilibre⁴ ?

Le hip-hop déroule une genèse de la ville en tant qu'épicentre d'une expression collective

3. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, à partir des conférences radiophoniques réalisées entre le 7 et le 21 décembre 1966, nouvelles éditions ligne, 2009,

4. Jean Piaget

de l'organique. Comme nous l'a montré le concept de *catharsis*, l'expression profonde d'une aspiration collective au bien-être à la fois physique et intellectuel est la dynamique fondatrice des formes artistiques et culturelles. Elles participent à restaurer une identité culturelle de populations souvent déracinées de celles dont elles découlent originellement. Dans le labyrinthe que forment les villes elles se retrouvent isolées et opprimées par un milieu qui ne leur destine aucune place. Jean Piaget psychologue, psychanalyste, et épistémologue suisse met en évidence l'indissociabilité des mouvements essentiels de la spatialité physique avec l'espace des possibles mentaux et spirituels qu'ils permettent de construire. L'intelligence est pour lui une adaptation biologique ; celle-ci se construit par phases pendant l'enfance et l'adolescence. Acquérir des connaissances revient alors à restructurer ce que l'on appelle des Schèmes. Cette restructuration consiste globalement à passer progressivement d'un mode de pensée lié à l'action et à des objets physiques (intelligence sensori-motrice), à un mode de pensée basé sur des actions et objets mentaux (intelligence opératoire concrète, symboles, représentations mentales, opérations mentales), puis, à l'apogée du développement de l'intelligence, à un mode de pensée mettant en jeu des règles abstraites et formelles. Cela participe à une incorporation du sens épistémologique.

Jean Piaget propose donc un modèle d'assimilation de la connaissance pratique dont les modalités sont analogues à la construction d'un espace imaginaire. Dans le cas du hip-hop, la diversité des disciplines qui en émergent semble pouvoir permettre à chaque sensibilité de s'ancrer dans la forme qui lui conviendra le mieux, les disciplines se complétant et s'harmonisant à travers le tissu social dans lequel elles se diffusent.

La persévérance, la remise en question, le fairplay, l'esprit de compétition sont des principes tacites qui fondent ces disciplines et leur cohésion. Les arts du mur ainsi que les danses urbaines qui comprennent par extension le parkour (ou free running) mettent sans aucun doute en jeu les schèmes de la spatialité décrits par Jean Piaget. Ce qui nous surprend c'est comment ce mouvement couvre tout le registre de la spatialité : du geste le plus anodin au déplacement le plus complexe, du mouvement sonore au mouvement du corps. C'est tout cela qui se cache derrière la métaphore de la culture comme centre de gravité, centre de gravité de configurations sémiotiques et informationnelles complexes (art, spirituel, science, être à soi). La connaissance, le cercle et l'hexagone que nous retrouverons tout au long de ce mémoire sont des signes naturels dont la prégnance engage les notions de trame et de matrice, à partir desquelles le déséquilibre se complète de son équilibre. Comme nous le dit Patrick Boucheron, "la possibilité d'une représentation nécessite un dysfonctionnement"⁵ et celui-ci s'établit par rapport à des trames qui se cristallisent à une échelle phylogénétique.

5. *Les neurosciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ?* Patrick Boucheron, (0'35'30), 2012, Lyon

L'INCORPORATION COMME HORS TEMPS

Le Turntablism, un agencement dialectique temporel

une vérité sensuelle de l'histoire, (chaque époque trouve ses raisons)

Le *turntablism* est une discipline qui se développe grâce à la puissance créatrice et à l'inventivité de la jeunesse. Toute une génération qui se retrouve dans les appartements, les parkings, les rues des quartiers pour développer son art de façon collective. Il correspond entre leurs mains à la volonté de Pierre Henry de voir la musique se détruire elle-même.

C'est effectivement une réelle dissection vinylique que les artistes du *turntablism* opèrent. Ils génèrent un contenu à partir des restes sélectionnés de productions sonores passées. On peut dire qu'il s'agit ici d'une logique musicale et sémiotique organique. L'utilisation originaire de cet outil de diffusion musical à partir d'un support a été renouvelée au profit de la possibilité d'en recréer le contenu à l'infini. La question de la perte de l'aura que soulève W. Benjamin prend ici une saveur toute particulière. En effet, l'apparition de ce support s'accompagne d'un développement de l'industrie musicale et culturelle considérable. Au-delà de celle-ci dont Adorno a fait une vive critique, on parle aujourd'hui couramment de capacités de stockage et d'archivage des produits de ces industries. Curieusement cette deshumanisation de la diffusion musicale au profit d'un appareil semble être renversée par la nouvelle utilisation que proposent les artistes "turntablist" (de l'anglais, littéralement table tournante). Il est notable et intéressant que l'industrie culturelle et musicale ne se soit jamais saisie du *turntablism* dans sa forme la plus exigeante.

Deux concepts vont ici trouver leur place. Dans un premier temps l'image dialectique Benjaminienne et dans un second celui d'affordance. Très différents dans leur généalogie, tous deux permettront d'insister sur la singularité du paradigme que sous-tend ici notre proposition. Rainer Rochlitz dans son livre "Le désenchantement de l'art" nous donne accès à une meilleure compréhension d'un concept que W. Benjamin a laissé inachevé :

l'image historique disait Benjamin, s'oppose à toute représentation d'un processus historique, une première raison de cette discontinuité est déjà apparue : la continuité de l'histoire est celle de l'oppression. La révolte et la liberté ne sont que des instants dans un continuum mythique et catastrophique, aussi tôt étouffés et oubliés. Aussi la délivrance ne peut-elle intervenir selon Benjamin, qu'à travers un arrêt du processus historique. A la dynamique de l'histoire, Benjamin oppose une constellation. Il parle à ce propos d'une "dialectique à l'arrêt" et d'une "image dialectique", concepts dont il n'a pu achever l'explication et qui restent de ce fait assez difficiles à saisir. L'exposé de 1935 est le premier des écrits de Benjamin à les introduire: 6

Le contexte tensionnel de la culture Hip-hop se prête tout particulièrement au déploiement dialectique d'objets industriels; en effet la prégnance et la **dissémination** des schèmes corporels mus

6. Rainer Rochlitz, *le désenchantement de l'art*, p.183.

par la puissance socialisante de la danse comme geste premier, comme un geste fondamentalement hétérotopique de l'être, encourage une appropriation des objets et processus industriels.

L'ambiguïté est la manifestation figurée [bildlich : imagée] de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt. Cet arrêt est utopique et l'image est donc une image de rêve. La marchandise considérée absolument, c'est à dire comme fétiche, donne une image de ce genre, de même que les passages qui sont à la fois rue et maison, et que la prostituée, qui est en une seule personne vendeuse et marchandise.⁷

A travers les schèmes, la nature bio-sémantique de l'intentionnalité (Ruth Millikan, 1992) s'exprime dans un objet qui, à la manière d'une page blanche, est une matrice topologique délimitant un instant de territoire. On retrouve dans la posture du turntablist l'image d'un chien ou d'un loup. Le praticien est à l'arrêt, l'odorat est pour lui ses mains et ses yeux et, comme un loup aux aguets de son olfaction il frotte avec ses pattes, pour en dégager toute la subtilité, une parcelle de traces laissées par l'histoire qui se poursuivra ensuite. **Être aux aguets c'est profiter du tumulte d'angoisse (R.Barthes) qui donne à l'imagination ses pleines fonctions. Nous pensons ici que c'est à l'historialité plutôt qu'à l'histoire que l'image dialectique retire son caractère anxiogène.**

Le modèle des affordances pourrait bien, comme dans le cas de la bête aux aguets s'appliquer de façon similaire à l'olfaction. Le terme d'afordance issu d'un anglicisme, désigne très largement "la capacité d'un objet à suggérer sa propre utilisation", il est aujourd'hui couramment utilisé dans le domaine du design où il trouve son versant biologique dans l'ergonomie qui exploite idéalement quant à elle l'anamnèse corporelle de l'utilisateur. Nous pensons donc que des natures intentionnelles se recoupent dans certains objets en délimitant en puissance un double mouvement despotique et révolutionnaire.

Comment expliquer que cet objet ait induit, dans la continuité de l'idée de ready-made défini par Marcel Duchamp, une utilisation qui joue, encore aujourd'hui, un rôle à la fois artistique et social ?

Cette pratique qui a pour centre l'oeuvre reproductible par excellence vient rejoindre ce que nous livre Walter Benjamin dans "l'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique" et constitue une forme de réponse à la perte de l'aura. Adorno quant à lui, traite et réagit vivement à ce support qui pour lui, donne à la reproductibilité un nouveau statut dépréciatif ; l'écoute de l'art musical de façon immatérielle, la médiatisation par le support vinyle, le destituant de l'expérience vécue. Dans le cas du *turntablism* on observe donc un déplacement de la question de la technique propre à l'industrie culturelle et de là son retour dans le champ de l'art. Comme un ready made cette discipline déplace de façon critique et productive la question de la technique.

7. Citation de W.Benjamin relevée par Ranier Rochlitz, tiré de *Paris capitale du xix^{ème} siècle*, p.183

Un set de Dj est constitué de deux platines et d'une table de mixage permettant de jouer deux morceaux en même temps, de mélanger leurs rythmes et de les recomposer. Différentes techniques composent cette discipline : le mix que la plupart connaissent, le beat juggling, le drumming ou encore le pass-pass et finalement l'art du scratch. Ce dernier est concentré sur les possibilités offertes par le crossfader, le mouvement de la main et le contenu du vinyle. La pression sur le disque, la vitesse des mouvements et la maîtrise de la main participent à la musicalité, au flow, et à l'improvisation. Ce flow très particulier retrouve par les technique et les contenus musicaux une densité presque humaine et vocale.

Le flow sera interrogé sous deux autre formes dans ce mémoire, du point de vue du dessin et de la formativité vocale. La nature qu'il prendra peu à peu trouvera son essence dans la coappartenance de l'analogique, du sémantique et de l'intentionnel au sein d'un lieu pouvant être un objet (appareil, toile, etc.) un espace ou un être vivant.

Cet appareil rassemble toutes les qualités machiniques d'un organe ou plus particulièrement d'une machine désirante (G. Deleuze et F. Guattari). En effet, selon la définition donnée par Felix Guattari, il produit un flux qui est coupé et éternellement redéfini. À partir et contre le phylum de l'éternel technologique, le support même se défend, ses qualités sensibles lui permettent d'exister encore tout en étant à l'origine d'une diversité de supports plus performants de médiatisation (33t, CD, disque dur). Au-delà des modes du vintage, les mélomanes, adeptes et musiciens du vinyle l'utilisent encore pour sa chaleur notamment due à un enregistrement analogique. En effet si l'on "zoom" sur les sillons on peut voir une onde sonore simplement gravée dans la matière sans traduction mathématique. Les qualités sensibles d'un instrument acoustique sont mises en avant.

Cette étonnante conjonction historique semble offrir un horizon poétique d'une intensité rare. À travers un produit de masse parfaitement industriel se révèle une sorte d'ouroboros post-moderne qui vient annihiler la force aliénante de l'objet industriel et dépasser son statut de consommable technologique. La surface de la pochette, plus généreuse, appelle quant à elle un contenu d'images ou de textes qui l'est tout autant. Sans doute est-ce pour cela que beaucoup de musiciens choisissent de décliner leurs productions, de façon parallèle, sur ce support. On peut noter que la notion de temporalité — induite par la physicité d'un objet qui se réalise en tournant, plus encore qu'une horloge (variations de vitesses) — associée à cette pratique, impose l'extraordinaire et infinie malléabilité du temps musical. Le support révèle ainsi au musicien une temporalité de la création, pouvant aller dans notre contexte jusqu'à euphémiser sa perception historique. L'apprentissage s'effectue bien souvent comme pour d'autres "éléments" dans la solitude du corps, d'un lieu, sous le coup de répétitions, de volonté et de persévérance.

Pour finir, il est étonnant d'entendre que cette même physicité induit une tactilité et une

expérience imageante singulière qui se composent autour des schèmes de la spatialisation du geste, de l'utilisation de la main et du corps. Le bruit caractéristique du scratch (baby scratch, chirp, boomerang, flare⁸) rappelle le vent ou encore le son d'une lame fendant l'air. Le son ou plutôt le silence du "cut", caractéristique dans le turntablism, consiste à couper le signal, à donner vie à un objet sonore en l'isolant ; il est fonction du contenu surgissant du vinyle, de l'intention donnée face à celui-ci, et de l'intensité du mouvement. Le fader de transition est ainsi l'instrument de la dissection du son. L'association à la lame a vu affluer chez les artistes l'imaginaire des arts martiaux sous l'effet notamment de la démocratisation de la culture manga.

Le « tourne-disque », central dans la culture populaire par la place qui était la sienne dans le salon de tout un chacun, a été détourné, reterritorialisé. Il devient un terrain musical singulier, un réceptacle des modalités historiques de l'époque dans laquelle s'inscrit un praticien qui désormais est à la fois spectateur—par ce qui lui est enseigné par la pratique (erreur et intuition créatrice, caractère changeant de la réalité vécue, variété du contenu musical transformable)—et acteur, doublement acteur même, car s'il est un musicien il s'inscrit de surcroît de façon éphémère dans une production qu'il reçoit dans toute sa poésie (artistes démodés, disparus, inconnus). Ces rencontres — par une histoire de la musique qui se dessine sous les doigts du turntablist — établissent avec le sentiment musical futuriste des agencements qui nourrissent la mécanique de l'image dialectique. Une fois collectée, elle institue un imaginaire épanoui, désinvolte mais analytique contredisant le logocentrisme que critiquent F. Nietzsche et T.W. Adorno. La part de hors-temps de l'art est celle dans laquelle il est possible de s'incarner quand des attracteurs idéologiques submergent un individu.

L'exemple de l'Amen break⁹, éprouve l'honnêteté de l'artiste et sa tendance à recopier et emprunter certains éléments dans d'autres oeuvres. Il s'agit d'un break de batterie qui a été manipulé en modifiant sa vitesse essentiellement pour produire une nouvelle phrase rythmique. La culture du sampling est aujourd'hui centrale dans la musique contemporaine. Elle se retrouve chez de nombreux artistes de la musique sérielle et répétitive comme Steve Reich pour ne citer que lui. Rappelons que l'organicité de la culture hip-hop ne peut pas être cataloguée ou défendue par quiconque, à part par ses acteurs eux mêmes. Le politiquement correct moral et esthétique n'a que très peu à voir avec elle, et ne peut définir le populaire que dans la mesure où les pratiques que cette forme artistique recouvre pré-existent et perdurent aussi très largement en deçà de cette appellation.

8. Différents sites : celui de l'inventeur de la notation musicale pour le turntablism <http://ttmethod.com>, et l'excellent site de DJ Chile qui développe une approche polyrythmique : dj-chile.com

9. History Of The Amen Break (Drum & Bass / Hip Hop), BBC 1Xtra, YouTube, 2012

Une dimension sociale de l'incorporation comme hors-temps

Le mouvement de l'Arte Povera nous permet ici de mettre en lumière une particularité essentielle de la culture hip-hop que R. Shusterman à certains égards a déjà très bien analysée. Tournés, dans un moment de crise sociale et économique, vers le spectateur pour puiser inspiration et iconographie, ces deux mouvements ont réalisé que la question artistique devait nécessairement être adressée au plus grand nombre en prenant appui sur un discours artistique critique capable d'affirmer l'ouverture sans limite du champ de l'art. On notera, et c'est le but du parallèle que je tisse ici, que le mouvement hip hop quant à lui se fonde complètement dans la trame esthétique et idéologique du capitalisme pour y trouver une survivance et une pérennité. Cet acquis, qu'exemplifie la démarche d'Andy Warhol, nous confirme que la critique n'a plus lieu, comme c'était le cas pour les avant gardes historiques, dans le champ de l'art et de son milieu, mais qu'elle s'établit, et c'est une des thèses de ce mémoire, dans une *épistémé* populaire ré-organisant les grandes rationalités et la production.

Cette épistémé se fonde ainsi sur une autonomie par rapport aux institutions, aux groupes d'appartenance qu'elle sous-tend. Elle n'implique du même coup plus nécessairement une compromission économique par la logique de marché. C'est d'ailleurs aujourd'hui elle qui vient à sa rencontre. La notion d'œuvre ouverte que la figure déterminante d'Umberto Eco avait développée dans le contexte de l'Italie fasciste s'épanouit également très bien au contact de deux grandes problématiques que sont l'apprentissage de l'art et ses liens parfois subversifs avec l'économie¹⁰. Cette notion se retrouve cependant sous une forme très élargie dans les fonctionnements de la street art. "L'idée d'une dialectique entre forme et ouverture"¹¹ se fait, dans le cas du hip-hop, par la réactivation continuelle de la rue et des murs comme espaces d'exposition. Elle outrepassa dans ce cadre épistémique le temps de l'œuvre et celui de l'auteur pour devenir un mouvement chronique productif à l'échelle d'un groupe d'appartenance. Le recouvrement, se trouve central dans l'acte pictural historique et dans la démarche de nombreux artistes contemporains comme Laura Laumiel.

Le temps du corps est une fascination qui ne considère pas sa fin mais son ici et son maintenant, son *dasein*. C'est en ce sens que le corps dans le hip-hop prend son autonomie avec l'architecture comme lieu privilégié d'une transfiguration esthétique et sociale. On peut aisément voir dans des vidéos qui circulent sur internet comment la danse, le rap, et aujourd'hui le beatbox (percussions vocales) offrent ce qu'on pourrait qualifier d'hétérotopies nomades. Les pratiquants prennent possession — comme le faisait les Block parties au début du mouvement — d'espaces dans la ville

10. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, éd. NRF essais, Gallimard, 1994, p.202

11. Maïten Bouisset, *Arte Povera*, éd. du regard, Paris, 1994, p.29

(rues, métro, cages d'escalier, transports en commun) et profitent de ce que Marc Augé définit comme des *non-lieux*, en redéterminant du même coup leur unique fonction de canalisation de flux. Ici se redessine le motif romantique de l'écart du marcheur face à la foule. Le hors-temps initialement focalisé dans ce chapitre sur la perception intérieure d'un performeur se définit également dans cette dynamique au sein des groupes d'appartenance.

CULTURE / APPRENTISSAGE / DANSE / CORPS / CONNAISSANCE / SOCIAL /
OPPRESSION / OEUVRE OUVERTE / RECOUVREMENT / CRISE / INDUSTRIE
MUSICALE / MACHINE DÉSIRANTE / IMAGE DIALECTIQUE

SOUS LA SURFACE
DU
LANGUAGE

—

“Le langage est une peau : je frotte mon langage
contre l’autre.”

Roland Barthes

Je désire non pas parler de moi, mais épier le siècle, le bruit et la germination du temps. Ma mémoire est hostile à tout ce qui est personnel.

Si cela dépendait de moi, je ne ferais que grimace au souvenir du passé. Je n'ai jamais pu comprendre les Tolstoï et les Aksakov, les petits-fils Bagrov, amoureux des archives familiales avec leurs épopées de souvenirs domestiques.

Je le répète, ma mémoire est non pas d'amour, mais d'hostilité, et elle travaille non à reproduire mais à écarter le passé. Pour un intellectuel de médiocre origine, la mémoire est inutile, il lui suffit de parler des livres qu'il a lus, et sa biographie est faite.

Là où, chez les générations heureuses, l'épopée parle en hexamètres et en chronique, chez moi se tient un signe de béance, et entre moi et le siècle git un abîme, un fossé, rempli de temps qui bruit, l'endroit réservé à la famille et aux archives domestiques.

Que voulait dire ma famille ? Je ne sais pas.

Elle était bègue de naissance et cependant elle avait quelque chose à dire.

Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier et ce n'est qu'en mêlant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue.

Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*,
cité par Gilles Deleuze, dans son *Abécédaire*, (2'24'00)

INTRODUCTION:

Il faut prendre immédiatement une direction qui mène à l'organique pur. À ce point de vue, la musique a été beaucoup moins loin que la poésie ou la peinture. Elle n'a pas encore osé se détruire elle-même pour vivre. Pour vivre plus fort comme le fait tout phénomène vraiment vivant.

Pierre Henry¹

L'écriture de ce mémoire a été ponctuée de nombreuses heures de pratique des percussions vocales. Cette perspective s'inscrit dans la continuité de la notion d'*embodiment* précédemment évoquée. Elles m'ont permis de ménager des moments de détente dans lesquels pourtant la pensée poursuit son cours. Notre capacité de concentration dans l'acte de penser se limitant à quelques heures, il apparaît évident qu'il nous faut y ménager des espaces qui ne sont pas pour autant des moments de repos à proprement parler. Il faut donc considérer plutôt la variation et la superposition des structures temporelles, qui se font au fil des ans, impliquées par des pratiques différentes. Le corps a certains gestes réflexes, des sursauts qui nous font parfois sonner, quand cette sensation se transforme en rythme ; là s'instaure une dialectique de la durée qui sollicite des agencements lointains autant que des souvenirs en image. Quand les sportifs mentalisent leurs gestes, ils le font à partir d'un *topos*, quand nous pensons à un être que nous avons aimé ou à un ami lointain qui est en train de nous manquer nous entendons parfois des musiques émues de les avoir pensées ou simplement vécues.

Les pratiques rythmiques vocales associées à des recherche théoriques et pratiques dans les arts plastiques contemporains peuvent, nous allons le voir, offrir l'agencement d'un registre de représentations temporelles, à travers lequel **musiciens, plasticiens, écrivains, philosophes ou encore sportifs cherchent leurs silences**. L'attention portée à l'intériorité de la perception, dans la continuité du "chant plastique"² devra ici permettre de rendre compte des traces, des empreintes laissées à différents niveaux de conscience par l'expérience sensible d'une plasticité ici très spécifiquement corporelle.

Nous le ferons à travers différentes modalités expérientielles offertes de prime abord en distinguant la notion de médium ou corps sonore. Ma pratique, toujours réitérée et sa congruence avec celle d'artistes comme Harry Yeff alias Reeps one, ou dans un tout autre registre Aymeric Hainaux ou comme de nombreux artistes qui n'ont pas encore acquis de visibilité, nous donne la certitude de la légitimité d'une enquête plus approfondie dans une potentielle recherche doctorale.

1. Pierre Henry Pour penser à une nouvelle musique, 1950

2. Hélène Singer : "expression du corps interne", la voix, la performance et le chant plastique, l'Harmattan, 2011.

Les possibilités de collaboration sont comme nous pouvons l'entrevoir multiples y compris avec des chercheurs en sciences cognitives et en psychophysiologie du langage. Harry Jeff a par exemple collaboré avec la neuroscientifique Sophie Scott qui a observé par IRM l'activité de son cerveau pendant la pratique des percussions vocales. En comparant ces données avec celles provenant d'un jeune praticien on peut remarquer une sollicitation croissante des différentes zones du cerveau. L'exposition qui se tiendra du 10 décembre 2013 au 28 septembre 2014 à la Cité des sciences et de l'industrie témoigne quant à elle de cette attention grandissante, à notre époque, à la voix et aux mécanismes qui en accompagnent l'utilisation. L'inscription de cette pratique dans la culture populaire nous permettra de ne pas trahir son origine dans cet écrit et nous amènera de plus à nous poser la question suivante :

De quoi le Beatbox, issu du mouvement Hip-hop, est-il, comme toute forme de contre culture, le symptôme ?

La pratique contemporaine des percussions corporelles (beatbox) semble aujourd'hui être une réponse aux troubles inhérents aux variétés jetées sous nos yeux. Aussi nombreuses et séduisantes soient-elles, elles sont pour beaucoup un "produire" impératif concerté. **Une assertion sociolinguistique ne manquera pas de nous livrer la priorité à adopter: l'attention à une variation humble** plutôt qu'à une variété qui trop souvent rend pesantes les problématiques en insistant sur leur inscription toute relative dans le réel. L'exemple de la multiplication des outils (hardware, software) dans la production musicale ou encore la course à la mise à jour et aux gains de performance est sans doute l'élément déclencheur dans le cas des percussions vocales d'une nécessité psychophysiologique de réintroduction de variations corporalisées par une forme technique du sensible. Cette attention particulière introduit ici la question de la formativité que nous considérerons dans le dernier chapitre de ce mémoire.

Renouveler une expérience musicale sans cesse médiatisée par des modalités exogènes c'est, dans le contexte industriel, prendre le risque d'être submergé par des processus mécaniques surcodés³ qui ne donnent que peu de réponses sensibles profondes dans ce qu'ils produisent comme sensations.

Une dématérialisation du support (vinyle, cd, mp3) et l'engouement toujours grandissant pour les contextes événementiels (concerts, performances, happenings) culturels et musicaux pourraient également être symptomatiques du double mouvement que nous décrivons régulièrement dans ce mémoire entre sentiments analogique et sémiologique. Comme nous l'avons défendu dans l'analyse du support vinyle, certains développements artistiques sont directement liés à des conditions d'aliénation ou d'oppression par **des outils considérés comme accessoires d'une**

3. Félix Guattari, *L'hétérogénéité machinique*, Chimères 1991

crainte primordiale des mondes auxquels ils se rattachent. Les formes industrielles qu'elles soient culturelles ou techniques endossant parfois des dispositions "artistes" (productions pour un public donné ayant des attentes claires) nous encouragent à défendre cette conception naturaliste de la variation. Nous inclinons à penser que quand cette dernière ne s'exprime pas dans un corps individuel ou social elle tend à déborder **l'outil et sa manipulation (cinématique)**. En ce sens les recherches menées aux États-Unis dans le domaine de la **pensée divergente** nous indiquent comment la réinvention des possibilités d'utilisation d'un même objet industriel (turntablist), qui est ici la voix, est le signe d'une forte créativité. Selon ces études cette créativité tend à diminuer par des séjours prolongés dans des formations conçues de façon normative et stricte.

LES BRUIT DE LA NATURE, LE CORPS COMME PAYSAGE SONORE

Les percussions corporelles et vocales ont une origine millénaire, les Inuits avec le **Chant Katajak**, les pygmées avec le **clic**, ou encore les aborigènes avec le didgeridoo sont autant de peuples qui ont accordé une place centrale à un registre sonore dont on peut dire qu'il se superpose et complète le langage. Il se superpose premièrement dans le sens où comme la parole il intervient dans des sphères culturelles, sociales, et historiques et deuxièmement dans le sens où tous deux sont dans certains cas acoustiquement simultanés (langues khoïsan). Ces gestiques sonores mais aussi visuelles, sous le regard de l'ethnologie et de la musicologie, sont ainsi une réalité sociale et culturelle de la musique et du langage dans lequel elles interviennent en partageant certains principes d'émission.

Dans nombre d'enregistrements ethnographiques sonores réalisés tout autour du globe, on peut identifier un registre fondamental qui appartient à l'imaginaire archaïque (chants d'oiseaux, grognements, claquements, vent) et animiste. Dans ces racines ethnologiques, et parfois encore même aujourd'hui, les grognements, grattages de gorge, rires, et autres interjections sonores viennent compléter le langage courant, en redéterminant même parfois le contexte sémiotique traversé. Les moments de gêne peuvent être ainsi désamorçés par disjonction sonore. Les percussions vocales, pour en avoir fait l'expérience, fonctionnent en ce sens très bien : une phrase rythmique adaptée à la situation peut devenir une théâtralité excessive et étrange du moment tensionnel qui en fait disjoncter la dramaturgie.

L'oiseau Lyre est le surnom d'un oiseau appartenant à la famille des *menuridae*. Cette espèce à la faculté d'imiter son environnement sonore, les appareils photo, les tronçonneuses, ou les alarmes de voiture. Il est intéressant de voir à travers cet exemple que peut-être comme cet oiseau l'être humain a été capable de s'approprier et d'intégrer son environnement par

le son. Si pour l'oiseau cela reste une parade nuptiale, il serait intéressant d'en détailler les mécanismes pour comprendre si les percussions vocales en diffèrent.

Dans le chant de gorge ou chant **Kattajjak** Inuit, tout comme dans l'ensemble des cultures animistes, un investissement marqué du corps sans organe s'exprime. Émis traditionnellement par les femmes, ces chants se confondent par certains sons proches de "grognements" avec celui des ours, des chiens, des loups qui partagent la vie et le monde blanc des peuples des régions polaires. La cohésion des groupes d'individus entre-eux et de surcroît avec la nature qui les environne, est au coeur selon nous du processus d'incorporation ; on pourrait considérer que les bruits du sensibles viennent compléter l'équipement chamanique et le mouvement que l'animisme impulse vers la faune et la flore⁴. Exclusivement féminin, ce chant plastique laisse entendre, par différentes compressions, le corps, tout en prenant la forme d'une joute verbale collaborative. L'une des participantes entonne la mélodie, l'autre improvise ou fait un solo discret, les rôles s'inversent et la première qui rit ou s'essouffle "perd". L'envie de rire provient le plus souvent de la promiscuité, de l'intimité partagée des participantes qui, se faisant face, utilisent la cavité buccale de l'autre comme résonateur.

Les arts vocaux nous permettent aujourd'hui d'expérimenter et de développer une variété de basses vocales très proches pour certaines de la musique électronique. Ces basses, utilisées dans les styles musicaux que cette appellation regroupe, présentent souvent les caractéristiques du ronronnement⁵ des félins. Il a été mis en évidence que la conservation de cette capacité à l'âge adulte était symptomatique d'un état de néoténie⁶ qui agence en partie l'esthétique Kawai relevée par **Thorsten Botz-Bornstein**. Il apparaît, sans tomber dans une logique téléologique, qu'il s'agit par ailleurs plutôt de processus néoténiques ou stimulus informationnels que d'un absolu de l'espèce. On pourrait à travers ce phénomène évaluer la logique métrique binaire.

Comme nous le verrons par la suite, les percussions vocales semblent, en tant qu'agencement pré-verbal prospectif, reformuler la question de l'origine du langage ainsi que la question du droit à la parole de l'espèce humaine dans le règne animal. Les recherches artistiques menées par Marion Laval-Jantet pour sa performance "que l'animal vive en moi" ainsi que la visibilité que le débat gagne sur la scène médiatique (récupération du débat et manifeste des 24 intellectuels) est significatif de la nécessité grandissante d'être à l'écoute de ce que les animaux ont à dire. **On pourrait ici "dépasser la métaphore" que dessinent les percussions vocales et réfléchir de façon radicale à une forme du langage — puisque celui d'aujourd'hui nous mène à un épisode de ruine probable — qui soit éthologiquement viable.** Une nouvelle artialisation

4. F. Guattari et G. Deleuze, *l'anti-oedipe capitalisme et schizophrénie*, p.222

5. The Felid Purr: A bio-mechanical healing mechanism » [archive], sur Animal Voice [archive].

6. Conservation. des caractères de l'enfant chez un individu adulte.

de la bouche qui la maintiendrait en accord avec les terminaisons nerveuses que nous montre l'*Homonculus* de W. Penfield pourrait être le signe d'un dépassement phylogénétique du langage comme nous le connaissons. Le concept de confiance (1'22'00)⁷ et son rôle dans le langage et la culture est ici central. De plus, d'un point de vue neurophysiologique cette artialisation du corps pourrait se révéler essentielle pour nous, comme c'est le cas pour les animaux dans la quête continue d'une stabilité perceptuelle. Est exemplaire en ce sens le mécanisme par lequel nous "colorisons" le monde pour l'analyser (Israel Rosenfield, 1'36'00-1'39'30⁸).

ARTIALISATION

Tantôt long, tantôt court en fonction des individus, le processus de stylisation mène à transformer un son a priori "dégoutant", comme la succion des lèvres supérieures ou inférieures, en un sifflement dont les fréquences, précises et modulables sont proches de celles d'un synthétiseur analogique ou d'un ordinateur faisant montre d'un faux contact, bug ou autre défaut. Les instruments analogiques étant souvent réputés par ailleurs pour la chaleur et "l'organicité" de leurs sons, se retrouvent compris dans la potentialité ontogénétique et phylogénétique sonore du corps. **Nous savons aujourd'hui que la phonation répond à de nombreux principes de compression de l'air qui sont la trame du langage articulé. Les percussions vocales euphémisent ces principes et travaillent en profondeur l'être du langage.** Ces processus de **stylisation sonore intérieure** trouvent leurs origines dans les **phonèmes** et les **onomatopées**.

Leur artialisation progressive (Alain Roger, 1997) découvre et précise des géographies et des singularités du corps qui les produit. Certaines parties de la bouche, du système respiratoire et digestif, explorées et associées par le son se révèlent à la somesthésie. Celle-ci a pour origine une **dynamique mimétique** parfois très aboutie avec divers instruments (violon, harmonica, klaxons, percussions en tout genre), mais aussi des animaux (dauphin, criquet, oiseaux...). Il en va de même dans le terrain sonore de la télévision (bruitages, cartoon) et de la Glitsch musique que nous introduirons de façon séparée par la suite. Le corps de l'Homme peut alors, tout comme le font les flux d'informations machiniques en sens inverse, s'introduire au sein de l'espace aliénant (*aufgehen*, de Kant à Lupasco) que pose la distance entre l'utilisation d'un objet fini, d'un outil lié à sa production. L'humain peut reproduire un flux machinique, lui rendant sa place de créateur, et redonnant à **l'immanence sa matérialité** par son inscription au corps propre, définit comme espace de déploiement des intensités. Le souffle et la respiration comme rythmes non-intentionnels peuvent le devenir et ainsi travailler avec la nature même du corps humain à impulser au langage,

7. Les neurosciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ? Lionel Naccache, 2012, Lyon

8. *ibid*,

oral come écrit, une *phylum* ontogénétique plutôt que machinique.

Face à une médiation historique sur notre capacité à saisir notre propre corps par le langage, nous pouvons ici exemplifier une conception naturaliste de la représentation : le corps redevient — dans la continuité historique des productions poétiques du langage (poésie sonore) — un recours pour dévancer les séductions de l'intelligible au moyen du sensible. La phonation et le dénouement de l'organisation physique aérienne des mots nous offre d'en repenser, corporellement, et par fragments, la potentialité expressive. **Les relations souterraines que nous permettent de mettre au jour les pratiques comme les percussions vocales et le didgeridoo font émerger des objets sonores imprégnés des gesticulations internes et du bruit⁹ de l'étant du langage.**

Cela pourrait nous amener à considérer plus largement le chant et les instruments liés directement aux mécanismes de la respiration, cependant la sophistication qui appartient à une culture classique rend souvent inaudible ces gesticulations intérieures. Chez Glenn Gould par exemple on entend bien, dans ses interprétations de Bach, une moue sonore délicate et absente¹⁰. **Chaque bruit identifié comme appartenant au corps, recèle une part de son ombre intérieure et met en évidence des articulations oubliées en attente d'une stylisation fondamentale de l'existence.** L'exploration sonore des voies aérienne révèle peu à peu par discrimination une organisation des organes. Elle leur donne peu à peu une identité, dont émerge une nécessité de réitérer un chant plastique des recoins intérieurs qui apparaisse en partie par la sensation des masses de flux d'air entrant et sortant. La respiration et le son de l'air sont, comme nous l'avons vu dans le turntablism, également indissociables des percussions vocales¹¹.

Mises en relation avec la phrase de W. Benjamin dans *le conteur*, **"le cours de l'expérience a chuté (...) "**¹², les percussions vocales nous font vivre une vraisemblance et une expérience partageable en deçà du langage¹³ ; le corps est en ce sens le lieu d'une sonorité collective à découvrir riche d'innombrables variations et de formes nouvelles du récit corporel. Accessibles à toutes et à tous, elles participent à une réidentification corporelle rendue nécessaire par la déshumanisation ou surhumanisation de notre milieu de vie. Les percussions vocales et le mouvement hip-hop en général mettent en évidence des notions qui parcourent les sciences humaines de notre temps (phonologie, épistémologique, identité sonore, sémiotique sonore, lettrisme).

L'absence d'implication rythmique ou en tout cas sa disparition superficielle par rapport à la

9. Jocelyn Benoist, *Le bruit du sensible*, éd. Cerf, 2013

10. Glenn Gould, *Johann Sébastien Bach (1685-1750)* CD2, Fughetta, BWV 961 (entre autres).

11. L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement, Éditions José Corti 1943.

12. (...) *"avec la Guerre mondiale ont vu s'amorcer une évolution qui depuis ne s'est jamais arrêtée, n'avait on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille — non pas plus riches mais plus pauvres en expériences communicables"*: Walter Benjamin, *Le conteur*, Oeuvres III, pp. 114-151, Editions Gallimard, collection Folio Essais, n° 374, 2000

13. Gilles Deleuze, *L'abécédaire*, entretien par Claire Parnet, 1988, You tube, (part.1, 2'24'30)

matière dans le contexte de la musique concrète, introduit ici le chapitre suivant. L'expérience des recoins du corps et la pratique rythmique seront dissociées des signatures rythmiques pour comprendre comment le corps recèle des devenirs rythmiques inexplorés plutôt qu'innommables sous peine de "fascisme" comme le proposait Pascal Michon lors de la séance dans laquelle il intervenait en mars 2014, à *l'interface* présidée par R. Conte et G. Tiberghien.

MUSIQUE CONCRÈTE, DE L'OBJET SONORE AUX CORPS BRUITISTES.

La notion d'objet sonore postulée par Pierre Henry propose la prédominance radicale de la matière sonore sur tout chromatisme. La musique qui en découle a évolué malgré tout vers le **microtonalisme** que des artistes comme Aschour, Jean-Pierre Poulain et Jacques Dudon travaillent depuis un certain temps en France.

La musique indienne ou arménienne explorent également depuis bien des siècles cette notion comme étant celle qui s'approche le plus d'une forme organique. Le bourdon, prédominant comme surface sonore matricielle de l'improvisation dans ces traditions musicales, permet entre autres de penser ce caractère organique. Exploité dans une visée musicale ou plastique (au sens d'une potentialité musicale et d'un instant de la formation de la musique), **le didgeridoo, instrument traditionnel des aborigènes d'Australie — en question ici également — rend fonctionnelle cette dimension organicisante du drone dans la pensée du musicien solo tout comme dans celle de celui ou celle qui le réalise. En effet en tant que praticien, j'ai pu constater et ce mémoire en est le fruit que cela m'a conduit à superposer pensée et musique en déliant et confondant leurs structures respectives. Cette déliaison fait intervenir quant à elle la notion de rythme hors champ au coeur du chapitre prochain.**

Dans la musique concrète, la matière sonore peut donc venir de n'importe quelle source : de la synthèse sonore (de préférence analogique), d'instruments (préparés, Keith Jarrett) ou corps sonores (objets en tout genre). En ce sens c'est la qualité de la prise de son et du traitement par la médiation des enceintes et du microphone qui déterminent la qualité plastique et musicale finale de l'enregistrement des matériaux sonores constitutifs d'une musique acousmatique. Nous verrons par la suite que l'émergence de la **glitch musique — qui est sans surprise le renouveau futuriste¹⁴ d'une musique bruitiste "classique" existant aujourd'hui** — permet également de comprendre le déroulement du processus de gestation qui voit réémerger les percussions vocales dans leurs formes les plus abouties au sens de l'esthétique musicale occidentale.

14. L'art des bruits de LUIGI RUSSOLO, Manifeste futuriste de 1913, extrait 1

L'IMAGINAIRE SONORE / LES GLITCH

introduit un renouvellement rythmique d'une sphère à l'autre

Cette chronologie qui mène de la recherche acousmatique à la *glitch musique* — travaillant avec les erreurs et les bugs des différents appareils de production musicale — montre que, de plus en plus, leur spécialisation induit une surconsommation et un ré-équilibre ontogénétique. L'exploitation de l'erreur s'apparente à une nécessité. Il apparaît comme nous l'avons vu précédemment, et qui plus est à la lecture du livre de Hélène Singer "**Le chant plastique**", que l'expression sonore du corps interne pourrait se comprendre simplement comme le dépassement des formes sonores dites accidentelles du corps. Rots, pets, chuintements, accidents et emportements de l'expression orale s'émanciperaient ainsi du burlesque, du comique ou de l'étrange par l'artialisation de ces grimaces sonores. Je reviens à dessein sur ce point car nous n'insistons pas ici sur une rupture entre langage conventionnel et langage musicalisé mais sur le renouvellement rythmique induit par le passage d'une sphère à l'autre, entre structuration machinique sémantique et bio-sémantique.

En effet, quand l'humain prend le chemin de l'interface permanente, il s'oppose un système d'organisation d'informations intentionnelles, celles-ci, infiniment partielles, deviennent difficilement appréhendables. Nous nous entourons d'objets magiques, d'objets de pensée qui sont autant d'appareils à tout et rien faire. **Ce degré ou ce registre, difficilement acceptable, de la matérialité lie l'Humain à une immanence toujours abstraite¹⁵. L'impossibilité de se reconnaître dans un monde qui ne promet qu'un rapport existentiel stéréotypé donne lieu à des reterritorisations relatives, de la profondeur du corps aux flux rythmiques du langage.** Ces flux sont présents dans l'acte de marcher, dans le son du métro tout comme dans la musique du step; ils sont autant d'expressions de la potentialité rythmique ouverte par le sensible, mais ils demeurent la plupart du temps masqués par une posture de **consommation existentielle (hédonisme vulgaire)**. Leurs qualités résultant principalement dans leurs variations plutôt que dans leurs variétés, ces flux nous surchargent cependant de signaux qui, mis à distance de leur matérialité originelle par les forces de production aliénantes que sont les outils, sont autant de fruits délicatement empoisonnés¹⁶ qui essaient dans l'esprit. Pour conclure, le phénomène de l'air "guitare" pourrait se cristalliser autour d'une tentative de recorporéiser la musique.

15. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie? Mille plateaux, Anti Oedipe*. éd. de minuit.

16. J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, Le pharmacôn,

LANGAGE MUSICALISÉ ET POÉTIQUE SONORE DU HALETANT.

De toute évidence le langage sous toutes ses formes, détermine une utilisation des cordes vocales particulière ainsi qu'un mode de représentation basé sur des identités sonores significantes. Quand les sciences sont plus que jamais acceptées comme étant une force supérieure de l'intelligence, il est peut-être temps de raconter à travers l'histoire de l'art notamment comment certaines formes artistiques sont en réalité des tentatives toujours avortées de démontrer l'existence d'une **intelligence émotionnelle**. Si ces formes artistiques s'épuisent avant d'avoir pu défendre ce propos c'est sans doute, en partie à cause du vide que l'I.E. crée dans l'orbe de l'intelligible en faisant graviter autour d'elle l'art comme concept et espace d'une tentative aliénante de sa définition.

Les limites du langage introduites comme telles, reformulent la question de la place de ces notions dans une expérience artistique. L'invention et la cristallisation du concept d'art dans la culture occidentale comparées à son inexistence à une certaine époque dans la culture japonaise permettent de comprendre le malaise qu'instaure à mon sens la critique et le discours esthétique. C'est en rencontrant la culture occidentale que la culture japonaise a créé en plus de ceux qui préexistaient, un registre de langue pour assimiler et réfléchir, tout en les gardant à distance, des concepts comme celui de l'art. Dans la tradition philosophique et esthétique orientale, l'art est diffus à toute l'existence et à tous les gestes et ne se laisse pas cloisonner. Ce registre maintenant une langue aux aguets¹⁷, une distance prudente — qui pourrait être au Japon une conception philosophique influencée par l'animisme shintoïste — montre bien comment cette pure création sémiotique ne joue en définitive qu'un rôle fondamentalement international et nécessaire à des interactions avant tout commerciales et donc "alimentaires". Nous n'excluons pas toutefois bien évidemment que, accessoirement, l'ouverture culturelle soit positive pour certains domaines. De l'existence de cette notion dépendent aussi bien des élites économiques et intellectuelles, mais aussi des artistes qui ne sauraient trouver des raisons suffisantes à leur existence si on les privait de ce contexte propice à spéculer. Les redéfinitions successives de ce concept ont la plupart du temps permis de le rabattre dans des champs qui l'éloignent d'une transmissibilité orale nécessaire qu'avaient bien compris les pensées orientales.

Il me semble important de proposer que l'artialisation du langage, par une nouvelle approche des cavités buccales et aériennes pose la **question d'un possible seuil où se révèle une obsolescence du langage verbal**. En tout cas de nombreux poètes sonores ont pensé que c'était, pour celle que l'on écrit, le cas. Dans la mesure où celle-ci doit pouvoir se maintenir — malgré l'évolution du

17. Gilles Deleuze, *L'abécédaire*, entretien par Claire Parnet, 1988, You tube

langage et de la société — comme un espace intérieur fertile, on peut voir dans les percussions vocales une artialisation intensive de la bouche qui pourrait, comme le défend Leroi-Gourhan dans le cas du couteau, être un nouvel outil qui participerait à l'évolution socio-linguistique humaine. Selon Leroi-Gourhan¹⁸, la bouche libérée par la création d'outils permet de laisser place à l'apparition du langage et aux développements biologiques humains qui l'accompagnent. Ainsi son caractère intensif ne pourrait qu'être renouvelé par une forme nouvelle d'artialisation. Comprendre l'articulation des mots par des subtilités nouvelles pourrait réaffirmer leur inscription par des sensations corporelles qui les accompagnent inévitablement. Nous insistons ici sur les principes d'une cognition incarnée.

DANS LA CULTURE HIP-HOP

Le beatbox est de façon énigmatique le dernier né des arts du hip-hop et semble empreint de chacun de ceux qui l'ont mis au jour. C'est une discipline extrêmement nomade (hétérotopies nomades), un moyen de mettre en forme des esquisses, des objets sonores. C'est, entre autres, la musique sans frontière, sans instrument et sans lieu autre que le corps. Il est la danse interne, immuable par les mécanismes qu'il utilise du corps qui vit, l'art musical de l'individuel et du collectif. Il est un outil pédagogique merveilleux, gratuit, et accessible à tous, pour les musiciens des plus débutants aux plus confirmés.

C'est le trio fatboy, à travers l'album "big and beautiful", qui incarne l'élément déclencheur du renouveau des pratiques de percussions vocales. D'abord utilisée avec dérision, la qualité organique de leur musique devient constitutive du groupe. Comme nous l'avons déjà vu, la plupart des arts qui émergent du Hip-Hop insistent sur la façon dont une pratique s'actualise. Le milieu de la ville favorise un brassage, d'abord dans des appartements ou dans des lieux calmes, puis sur scène avec les MC (texte), les DJ (musique) et les Bboy (danseur). Actualisée au jour le jour dans le partage avec les autres praticiens et la solitude du corps, la pratique contemporaine des percussions vocales tend à se rapprocher aujourd'hui d'un art marital ou d'une quête spirituelle qui comme en Inde se dessine autour de la pratique rythmique. Celle-ci y est considérée dans son ancrage biologique, qui est, entre autres, fonction de l'écoulement de la journée, pratique qui devient en Inde **le Ryaz**¹⁹, le temps que l'on consacre chaque jour à son instrument. Dans le contexte de la musique classique indienne, l'approche solitaire devient collective dans **le konnakol**, l'art de chanter les rythmes en chorale et d'improviser au sein d'un ensemble. Ce principe se retrouve également dans la communauté des beatboxeurs, qui, en cercle, réussissent par le mélange des techniques vocales

18. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, 1. : Technique et langage, 2. : La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964-1965.

19. François Auboux, *L'art du raga : la musique classique de l'Inde du Nord*, Éd. Minerve, Paris, 2003.

à recréer des morceaux complets (rythmes, trompette, basse, chant, effets de delay, filtre coupe haute et basse fréquence, vitesse de lecture, scratch) .

Si les artistes contemporains des percussions vocales pour la plupart à peine naissants n'empruntent pas ces chemins de la pensée orientale, un vocabulaire qui la rejoint émerge prenant la forme du **kata** dans le Karaté.

Les articulations complexes, isolées et mises bout à bout sont cultivées comme un moyen d'entretenir une structure rythmique toujours plus complexe. Les partitions qui circulent à travers internet et les vidéos *You Tube* autant que par interactions orales lors de conventions dédiées à cette pratique permettent d'**échanger ces réflexions corporeisées** et de créer une communauté soudée. L'organisation d'évènements participe à la reconnaissance du public et permet d'ouvrir cette pratique à des ateliers d'initiation dans différents cadres comme les prisons et les écoles par exemple. La pratique dans ce contexte s'est parfois, ces dernières années, cristallisée dans l'affrontement technique. Les **pressions identitaires et stylistiques ainsi que les ancrages grégaires ou libidineux propres au néo-Hip-hop** produits par la structure marchande et agonistique de notre civilisation, entraînent bien souvent les participants de ces joutes à investir de façon exclusive et stérile, technique et vitesse.

Certains artistes font montre d'une pratique qui déborde la simple musicalité du corps et ils révèlent dans des performances transdisciplinaires des sonorités dont la composition spectrale semble a priori machinique (boîte à rythmes, synthétiseur, glitch). Elles ont ainsi à la fois le caractère résolument novateur d'une **musicalité hybride** mélangeant corps et imaginaire sonore machinique. Il s'agit ici de sonorités qui sont nées des avancées technologiques dans le monde de la MAO. On observe le caractère énigmatique d'une reterritorialisation des qualités rythmiques et performatives des boîtes à rythmes .

"L'imitation" de ces quelques artistes apparaissant parfaite il devient difficilement possible de faire une distinction qui n'intervient qu'aux seuls moments des respirations. Elles viennent rompre **l'indistinction entre fréquence acoustique et numérique mais prolongent une forme nouvelle de musicalité**. De différentes façons les respirations, à défaut de pouvoir être masquées, sont comme dans le chant Kattajjak, intégrées à la musicalité. La gestuelle des mains vient accentuer les divers mouvement sonores, elle associe et prolonge ceux qui sont intérieurs à ceux qui sont extérieurs. La présence des mains dans le champ d'émission des sons pourrait compléter la réponse acoustique du lieu en y inscrivant celle du corps.

Cette performativité impose d'être dos à dos avec l'agir artistique comme continuité et rupture signifiante. Cette formulation d'un "corps interne" sonore inédit insiste sur l'origine interne de tous les instruments et outils dédiés à la musique. Nous rendrons pour conclure hommage à Jean Yves

Bono, tristement célèbre pour sa disparition prématurée de la scène artistique, mais qui réalisait de nombreuses, mais extrêmement réalistes imitations (harmonica, violon, banjo, batterie, etc.).

EMBODIED MUSIC

De quelle nature est la dépendance qui lie nos représentations et leurs origines perceptuelles ?

Les percussions vocales peuvent-elles augmenter une capacité à euphémiser une conscience biologique et corporelle ?

Comment une pratique des percussions vocales peut-elle influencer les émotions et les sensations ?

Peut-on considérer les percussions vocales comme un agencement prospectif et primitif de la question du langage ?

Si de simples postures des bras peuvent modifier nos appréciations et nos émotions qu'en est-il d'une implication entièrement nouvelle des mécanismes corporels du langage ?

Comment les mécanismes non-intentionnels comme la respiration ou les battements du cœur peuvent-ils au contact des percussions vocales et de certaines pratiques respiratoires et performatives participer à une cognition incarnée ?

C'est en voulant répondre à ces multiples questions que nous avons décidé avec plusieurs collaborateurs musiciens et percussionnistes vocaux de créer une structure travaillant le concept d'incorporation. Embodied Music sera un label indépendant de recherche, de développement et de production dans le domaine très large des arts vivants et plastiques impliquant le son. Il aura pour vocation d'accompagner des artistes diffusant par leurs pratiques les enjeux d'un corps artistique. Fondamentales dans différentes cultures ou traditions tout autour du globe, les percussions vocales ainsi que l'ensemble des pratiques musicales, rythmiques, et performatives s'y rapportant se situent à la base du programme de recherche et de développement de notre collectif. L'exemple de Harry Jeff en Grande Bretagne qui a collaboré avec des neuroscientifiques nous rend optimistes quand à l'intérêt d'une telle structure.

Pensé de façon à être nomade, le matériel nécessaire est simple. Nous disposons pour l'instant d'un micro SM7b, d'un préampli Focusrit ISA One, d'une carte son Focusrit 24 por DSP. Un microphone sera considéré comme un microscope acoustique, les enregistrements comme des échantillons bio-acoustiques témoins.

Ainsi, en relation avec l'Université ce laboratoire permettrait d'allier arts et sciences autour des pratiques vocales de tous ordres. En suivant l'exemple des gymnastiques oculaires proposées par certains ophtalmologistes nous pourrions déterminer en collaborant avec des orthophonistes des

protocoles de gymnastique phonétique pour la rééducation, dans le cas de paralysie, ou pour les enfants dyslexiques. Dans le cas de certaines cécités, les percussions vocales pourraient également participer, à travers une musicalité corporelle et mécanique plutôt qu'acoustique, à un mieux être lié au sentiment rythmique. La structure que nous proposons permettra donc au travers de différents intervenants et collaborations un accompagnement et des conseils dans la réalisation de projets tels que :

- Enseignement des pratiques se rapportant aux percussions vocales.
- Conseils pour des institutions ou acteurs de l'évènementiel.
- Organisation de performances.
- Expérimentations et leurs enregistrements.
- Réalisation de clip, courts-métrages à vocation artistique.
- Démocratisation des différentes facettes des percussions vocales

Si l'on considère les études qui mettent en évidence l'addiction croissante des adolescents à des outils ou prothèses médiatiques ainsi que l'externalisation progressive de la mémoire du corps, la musique du corps interne apparaît comme un projet de santé publique. Au regard de la nature constituante des mécanismes corporels qu'elle met en jeu cette forme nomade de la pratique rythmique et musicale permet d'envisager une revalorisation des sentiments corporels élémentaires sans que cela nécessite un centime à ceux qui désireront en faire l'expérience. Partout dans le monde cette discipline pourrait promouvoir une créativité à échelle humaine.

Le projet Embodied Music pourrait donc être un observatoire, et les casques EEG qui se démocratisent et que l'on trouve maintenant à des prix intéressants permettraient dans le contexte universitaire des expériences innovantes dans le domaine des percussions vocales comme dans celui plus large des arts plastiques. En organisant des partenariats de tous bords, autour d'un module de recherche intégrant l'idée de Fablab nous pourrions envisager de rendre tangible l'articulation des neurosciences et des arts plastiques qui, entre autres, étudieraient à petite échelle les formes de pratiques émergentes hybrides. Quelles soient liées au corps par le son ou par d'autres médium nous pourrions comme le formule Deleuze (1'23'00) dans son "abécédaire" "expérimenter des agencements"(états de choses - styles d'énonciation - territoires - déterritorialisation) . Quarante six ans après mai 68 et quarante après la sortie des textes importants de G.Deleuze et F.Guattari nous le ferions de façon précise, rigoureuse en relation avec des normes et technologies émergentes.

LE RYTHME HORS CHAMPS

En deçà des expériences rythmiques que nous avons déroulées dans ce mémoire se joue une “dialectique de la durée” dont G. Bachelard a magnifiquement fait l’analyse dans le livre du même nom. Pour rendre justice à sa qualité et pour permettre de bien comprendre l’articulation de ces chapitres entre eux soulignons donc que cette dialectique du discontinu — imprimant un mouvement à tout ce mémoire et au travail plastique qu’il prolonge — ne s’exprime pas nécessairement dans un travail plastique par des formes (gestalt) faisant appel aux codes et aux gestuelles instinctivement associés aux rythmes, mêmes si, comme il nous le montre dès les premières pages du livre, ils y sont étroitement liés. **La dialectique de la durée pourrait ainsi être très schématiquement une esthétisation par la mise en relation de nos représentations mentales et physiques sous l’impulsion structurante des rythmes de toute nature et de leurs infinies variations.** Il me serait difficile, tant la question est vaste et ramifiée (psychophysiologique, sociale, économique) de faire, en peu de page, une analyse complémentaire à celles, nombreuses déjà menées en musicologie.

LES TRADITIONS DU RYTHME :

Nous choisissons dans ce chapitre une approche du rythme tournée vers le hip-hop, les traditions orientales et les cultures dite premières car il apparaît que pour chacun de ces exemples la compréhension rythmique est avant tout affaire d’incorporation. Nous pensons à l’inverse de l’acception de Pascal Michon que la notion de rythme n’est pas extensible au discours sans sa composante énaïve (Varela). Si la forme musicale est sans doute enserrée dans le phénomène du rythme, celui-ci est — comme le dit Derrida à propos de la trace — de l’ordre du déjà là. Nous ne pensons pas pouvoir subsumer, comme c’est le cas de l’écriture, sa représentation par le discours. Cependant nous inclinons à son approche par Benveniste (1951). Émile Benveniste en Europe nous a permis de redécouvrir la notion pré-socratique de *ru-thmos* (manière de couler) comme “organisation du mouvant”. Le problème majeur de l’approche de Pascal Michon c’est l’écueil hellénistique auquel il nous encourage. L’horizon absolutiste et uniforme qu’il donne à un rythme qui serait partout, prolonge l’ordre canonique, synthétique et accumulatif d’un savoir conquérant et agonistique propre à la Grèce antique. Le propos est radical et nécessiterait d’être explicité longuement, cependant l’approche anthropologique et mythologique¹ confirme l’inscription de la pensée rythmique dans le geste de vouloir le “refaire”. La logique organique du rythme se retrouve dans la musique carnatique par une notion d’intervalle dit naturel (J. Danielou) qui s’accompagne d’une conception du rythme feuilletée et spirituelle. Encore à l’étude dans la tradition classique musicale indienne, ces modalités nous poussent à définir la pratique plastique autant que musicale

1. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, (1^{re} édition Paris, P.U.F., 1964) Paris, 10^{ème} édition, Dunod 1984, p.385, 386.

du rythme au moyen privilégié d'une connaissance par l'acte performatif d'un musicien.

Les cellules rythmiques complexes que je parcours dans ces **états de “rythmes libres”**, permettent de dépasser les frontières binaires et ternaires ainsi que les habitudes rythmiques dictées par un modèle musical dominant. Il y a **un confort dans le binaire**, et c'est pourquoi il est l'organisation rythmique dominante dans notre société. **Rythmiquement c'est un assouplissement de l'esprit et une forme de basculement pré-autistique typique. L'approche ternaire permet de cerner une première complexité du temps musical et de la temporanéité qui m'intéresse ici.**

Mon approche pourrait se résumer à une plasticité rythmique dont les éléments constitutifs seraient tout autant le corps que l'instrument. Comme dans le cas d'un croquis jeté, les qualités esthétiques sont fonction des errements de la main et des **qualités tactiles de l'instrument, réactualisant chaque fois le rapport qu'on a avec lui**. Le jeu musical des **tablas** ou du **Bodhran** (dans le style développé par Glen Velez) est une mise en danse des mains qui prolonge le dessin. Cette gestuelle rejoint la danse des abeilles² autour de leurs alvéoles ou celle du dessinateur, du peintre devant son format. Cela semble être la formalisation d'une causalité organique phylogénétique.

La pratique rythmique est l'occasion d'**aiguiser une certaine appréhension du temps**, on y découvre la fragilité de la perception. Dans l'erreur commise à partir d'une structure rythmique stabilisée préalablement, on découvre l'expression d'une instantanéité qui met en évidence le percevoir. Elle est le moment où l'on décèle notre capacité de distinction face à une situation privilégiée d'engagement du dasein. **On reconnaît alors dans l'erreur un savoir**³.

LE RYTHME ET SON INSCRIPTION DANS LA VIE ET LA SOCIÉTÉ .

Nous nous émanciperons donc de sa dimension occidentale historique bien connue. La plasticité rythmique, fruit de pratiques performatives (percussions vocales, Tablas, *Turntablism*) associatives complexes nous obligera à rester dans le cadre de l'expérience. Les recherches rythmiques nous confrontent à une difficulté commune à l'ensemble des pratiques musicales : en communiquer les caractéristiques essentielles sous-jacentes tout en en préservant l'intention fondatrice. Plus encore, le rythme se trouve “pauvre” de couleurs ou de variations mélodiques évidentes pouvant favoriser l'expressivité et la narration musicale. En dehors du timbre, d'un groove solide, ou d'un rythme bien posé en étroite relation avec la mesure cette difficulté à transmettre la sensation particulière d'une phrase ou séquence rythmique se fait d'autant plus incommode à mesure que l'on

2. Karl von Frisch, *Le langage de la danse et l'orientation des abeilles*, Berlin, Springer Verlag, 1965

3. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, (1^{er} éd. 1950), Quadrige PUF, 1989, p.71

s'éloigne d'une sophistication et d'une mesure. La sensation très particulière qui nous intéresse est celle du musicien en herbe, du musicien qui s'ignore par dépit, car il se trouve avoir un défaut de sens du rythme qui lui fait déclarer que la nature ne lui est pas favorable dans ce domaine. Il a sans doute raison cependant il subsiste dans ce stéréotype bien connu un moment délicat où le corps trahit une présence, **une fragilité qui met en défaut notre crispation existentielle. La norme socialisée se surimpose.**

Rien de très peu commun ici hormis le fait que nous pouvons voir, dans la généralisation de cette attitude, une expression du fétichisme pesant que la reproductibilité technique du moment musical imprime à l'expérience que nous pouvons en faire. On observera que l'augmentation croissante du temps journalier passé par les jeunes devant un écran s'accompagne également d'une quasi-permanence de la musique à leurs oreilles. Le terme de fétichisation ne vient évidemment pas ici souligner un problème contre lequel il faudrait lutter, cependant le chapitre sur les percussions vocales déroule **une réponse artistique et sociale** à cet enfermement technique et individualiste. Le rythme et plus largement la musique, donnés dans des formes hyper-socialisantes, ne sont plus aujourd'hui le reflet de corps vivants, de durées infiniment variables mais bien plus souvent le fait d'une machine, ou d'un outil du consensus qui transforme une présence fondamentale et associative (stimulus et simulation mentale) en une habitude d'écoute collective normative, en un objet pré-déterminé. En découle une forme d'addiction aux contenus (sur Vinyle, CD, fichiers mp3, sites de diffusions musicales) et aux sensations de plaisir que leur multiplication procure. La gratification esthétique pure détachée de l'empreinte corporelle qu'une pratique musicale même observée implique ne concilie pas le plaisir et l'échec qui accompagnent les sensations des musiciens. Cette proposition parmi d'autres n'a pas vocation à délimiter une éthique dans ce domaine, mais elle est une piste pour réaffirmer la nécessité fondamentale de l'initiation musicale dans le contexte délimité par ce mémoire. Une étude psychophysiologique poussée montrerait peut être le rôle hiérarchisant que ces pratiques de la durée et du rythme peuvent avoir dans le cas de personnes qui montrent des fragilités émotionnelles et psychologiques face à l'expérience de l'émergence d'un chaos.

UN ÉTAT DE RYTHME LIBRE :

Le flow, est un état rythmique ou mélodique que partagent le turntablism et les percussions vocales que nous avons étudiés, mais aussi le rap et le jazz, Dans toutes ces disciplines musicales le rapport à l'information sonore est médié par une pratique exigeante et intense. Comme nous pouvons le comprendre maintenant le rythme n'est donc pas simplement sa propre manifestation, agencée ou structurée, c'est aussi le bruit au sens photographique du terme qu'il laisse dans le sensible par ses manifestations de toutes sortes. A ce stade la distinction entre agencement et

structure devient nécessaire. Nous définirons cette différence par le concept d'intentionnalité. Un agencement serait une forme non-intentionnelle qui comme dans le cas d'une personne dénuée de "sens du rythme" s'impose cependant. Au stade de la simple découverte d'un corps sonore ou d'un instrument, l'ergonomie joue un rôle prépondérant. En deçà d'un phénomène d'affordance — qui détermine une utilisation spécifique et déjà structurante d'un corps sonore — une phénoménologie du contre intervient comme si nous cherchions à comprendre gestuellement une épistémé esthétique encore aveugle. Ce mouvement téléologique se fait de plus en plus incertain en proportion de l'ingratitude esthétique du corps sonore appréhendé. Un agencement se fait, et nous l'observons, une structure pense à travers nous et nous donne par analogie à d'autres une mesure, une norme. Nous pouvons ainsi commencer à comprendre ce que Martin R.L. Clayton⁴ délimite par le contexte ethnomusicologique de la notion de "rythmes libres". Il établit comment certaines formes de musique autour du monde ne s'inscrivent pas dans la grille de mesure. La mesure pourrait se définir comme une succession appréhendable et mesurable de temps faibles et de temps forts.

Les **structures rythmiques** que l'on pourrait qualifier de "libres" mises en jeu dans une discussion, dans une récitation de poésie ou de théâtre constituent déjà une bibliographie génèreuse dans le champ de la musicologie et de l'ethnomusicologie, mais le paradigme du rythme libre qui est décrit dans ces mêmes études reste cependant peu traité à ma connaissance dans les contours que dessine le récit d'une approche rythmique instrumentale et plastique acceptant les formes figuratives autant que celles dites abstraites.

Expérimentations instrumentale et vocale se font l'écho perceptible d'une hétérogénéité de structures organisant le récit d'une méthode (Paul Valéry, 1895) patiente et silencieuse. Le dessin, ou la peinture comme nous le verrons par la suite, sont étroitement liés à certains moments de pratiques particulières qui empruntent un état de conscience qui leurs est analogue. Les instants de concentration trop prolongés sont ponctués par une pratique des limites de la musicalité principalement rythmique qui permet l'achèvement des dessins quand ceux-ci sont trop longs à réaliser. C'est la pratique du didgeridoo, qui m'a amené en premier lieu à **distinguer de façon plus claire cette disposition du corps à se réfléchir en entraînant avec lui la conscience et certains états de son activité**⁵. Comme c'est le cas dans la musique indienne cet instrument rudimentaire a accompagné les différentes étapes de mes journées et ce depuis plus de 8 ans.

Nous savons depuis longtemps maintenant que mûrir et digérer les différents niveaux de contenu que recèlent les expériences d'une journée se fait au moment privilégié du sommeil et des rêves ; cependant en état d'éveil, il apparaît qu'il est également possible d'aménager des moments

4. Clayton, Martin R. L. (1996). *Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre*. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 59(2), pp. 323–332.

5. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, (1^{er} éd. 1950), Quadrige PUF, 1989, p.81

propices à l'émergence de certaines formes inconscientes : l'implication de nombreuses parties du corps dans la respiration ainsi que le jeu de pressions et de détente qu'impriment aux organes les différentes techniques de vocalisation et de respiration circulaire ou souffle continu m'ont donné la liberté de me laisser guider par la logique du corps⁶. Il y a là le point essentiel de mes recherches artistiques à savoir l'incorporation du sens et l'implication des rythmes biologiques dans ce processus : La capacité acquise d'accéder à des états de **non-conscience** et de hors-temps **qui tout comme pour l'écriture automatique nourrissent mon travail sur toile, agencent des productions sonores liées aux mécanismes de la respiration évoqués. Ils m'ont permis de discerner cet état particulier qui participe à canaliser les flux de signifiants "indigestes"**. C'est par ce moyen qu'émergent également souvent les images poétiques ("petites vérités") qui nourrissent mon travail artistique. Il s'agit dans mon expérience d'un état second du percevoir fixé sur la matrice de l'immanence corporelle (*traces* de l'héréditaire et de l'ontogénétique) et objectale, d'une quête de l'infime qui est *toujours déjà-là*, du *là* où s'inscrit la *différence* (J. Derrida, 1968).

MÉDIUMS ACOUSTIQUES ET ERGOMORPHISME

Percussions et rites musicaux des villes :

Les mécanismes mis en jeu dans les percussions vocales, le didgeridoo, les tablas ou encore le scratch racontent une temporalité organique à la mesure humaine ; le contact avec la toile, sa promiscuité avec mon corps quand il est au travail implique une production parallèle, un bruit, une estompe qui se répand sur sa surface. Ma perception du rythme n'a jamais été évidente, ainsi la part qui revient à l'acte de répétition m'a toujours posé question, en ce sens où l'échec et son acceptation détermineraient la pratique ou non du rythme. En voulant discerner ce qui, dans ce constat me permettrait de trouver une approche singulière du rythme, nous éclairons la mise en relation formelle des éléments de ma recherche musicale et plastique. Nous pouvons mettre en question les limites qui séparent différents contenus informationnels ainsi que leurs capacités collectivisées à instituer et organiser des images poétiques (Projet Blue Brain⁷).

Comme nous l'avons vu mes pratiques mettent l'accent sur la fuite des possibles contenus dans les temps. Il y a donc bien une relation isomorphe entre ces derniers. L'art du Raga⁸ développé dans la musique classique d'Inde du nord, s'accorde logiquement avec la notion de khorâ sémiotique que nous envisagerons dans le chapitre intitulé *informe* dans la civilisation. La **conception multidimensionnelle de l'organisation métrique de la musique** qui se dessine dans ce livre nous donne les clés de structures primitives, au sens de leur essence perceptible,

6. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, librairie philosophique, J. Vrin, 1938, p.204

7. Dr. Henry Markram, *Brain and mind institute*, école de sciences polytechniques de Lausanne, 2006

8. François Auboux, *L'art du raga : la musique classique de l'Inde du Nord*, Éd. Minerve, Paris, 2003.

d'une dialectique de la durée. À travers l'instrument majeur de la musique classique indienne que sont les **Tablas**, une réflexion sur la technologie instrumentale se dessine. Elle permettrait sans doute de comprendre comment, comme dans le cas des percussions vocales, la complexité de la représentation rythmique est liée à son évolution progressive. Le *sihay* au coeur de cette technologie est un mélange de pâte de riz et de limaille de fer. L'émission du son caractéristique est obtenue en brisant le *sihay* à la fin du processus de fabrication. Le résultat obtenu ressemble étrangement à mes compositions graphiques.

—

Un état de rythme hors-champ est le signal d'une lutte contre l'uniformisation d'un environnement rythmique, et un *étant à la lisière de la gratification esthétique première*. C'est l'appréhension par le spectateur d'une durée hésitante qui doit lui permettre d'endosser le thème de l'expérience des seuils entre structure et agencement. Il s'agit de toute évidence de sentir comme nous le dit Elie During une **“circulation idéelle de la case vide dans la structure”**. Cette citation que nous rapporte Pierre Sauvanet⁹ se complexifie bien à propos si on la confronte avec la notion d'agencement introduite précédemment. Cette distinction que nous faisons par rapport à la *périodicité* que lui utilise nous permet d'inscrire (dans la pratique instrumentale), selon nous plus clairement, la matérialité des composantes rythmiques de l'environnement.

—

Tout comme dans les différents états “automatiques” précédemment évoqués, notre propos hors de l'expérience est de réussir, en sortant de l'individualité de l'interprète, à présenter une matière qu'on ne peut que difficilement observer sans en comprendre préalablement les enjeux. À travers une pratique plastique sonore, je tente d'être — comme l'appellent les états computationnels qu'induisent les technologies de l'information — un générateur de **variations et de computations rythmiques dont la nature est d'être le plus souvent éphémères**.

Chaque jour en se donnant à l'instrument et après avoir amorcé les premiers phrasés rythmiques appris et permettant d'échauffer le corps, **je cherche à atteindre un stade à partir duquel le flot des contrastes et des structures rythmiques qui se succèdent se fait naturel et où c'est l'instrument qui se révèle être la source poétique de la “musicalité”**. Le fait de ne pas solliciter la mémoire durant l'apprentissage morphologique de certaines structures — que transmettent par exemple les *tablas* et le fait que ces mêmes structures s'engagent dans une continuité biologique — les amène à se déformer légèrement d'un jour (Mikhail Malt¹⁰), d'une semaine sur l'autre. Sortir des référents métriques, les amène à se compenser et se prolonger les unes les autres dans le flot du jeu. Ce processus génère alors les agencements rythmiques dont nous avons parlé et c'est

9. Pierre Sauvanet, *L'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène « rythme »*, Cahiers d'ethnomusicologie, n°10, Rythme, 1997.

10. Professeur à l'IRCAM, responsable des cours de composition assistée par ordinateur. Chercheur et compositeur

parce que, malgré leur évanescence, ils reviennent régulièrement que nous pouvons les identifier comme tels. Au seuil du non-musical, le terme de **retrouvailles** serait le plus approprié pour définir la sensation qui nous permet de les discerner malgré leurs transformations dans l'arrière-plan temporel. Il s'agit finalement de triturer et de questionner corporellement des habitudes de structuration qui dépassent le temps de la pratique, en laissant intervenir la forme des instruments (gestalt) et leur représentation devenue après un certain temps avant tout mentale (possibilité de simulation). Par discrimination, celles qui leurs appartiennent se détachent de celles que nous avons incorporées hors de la matrice de l'instrument.

Malgré une pratique du digeridoo comme des tablas installée dans une compréhension plus aigüe du phénomène rythmique il m'a été nécessaire pour progresser de m'adresser au corps lui-même et à son autonomie pour approfondir ma conception de l'incorporation des informations rythmiques que le monde et les objets impliquent.

DANS LES SCIENCES ET LES OUTILS DE PRODUCTION

Nous avons atteint en effet un niveau de la connaissance où les objets scientifiques sont ce que nous les faisons ni plus ni moins. Nous avons la maîtrise de l'objectivité. L'histoire du phénomène de laboratoire est très exactement l'histoire de la mesure du phénomène. Le phénomène est contemporain de sa mesure. La causalité est en quelque sorte solidifiée par nos instruments.

Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, (1^{er} éd. 1950), Quadrige PUF, 1989 p.63

Aborder les conceptions musicales dominantes de notre époque est indissociable de la notion de rythme. Aujourd'hui traitées avec l'appui de métronomes informatiques de façon récurrente nous ne pouvons qu'observer et réfléchir à la prédominance historique des structures binaires dans la tradition musicale occidentale. Nous pouvons sans prendre de risque dire que la plasticité musicale et l'objectivisation de ses contenus résultent en grande partie des développements massifs dont la MAO a entraîné la généralisation. Un projet comme Antescofo mené conjointement par des équipes de l'Inria et l'IRCAM est un logiciel qui ramène sur le devant de la scène et questionne la notation du temps dans l'informatique. L'idée de porosité informationnelle que nous avons déjà évoquée s'y retrouve. Nous savons en ce sens que la rupture numérique / analogique n'est pas anodine et qu'elle est même décisive dans les expériences de dysfonctionnement que nous pouvons faire. Ce dysfonctionnement s'avère essentiel si l'on considère que les mécanismes rythmiques du cerveau peuvent aujourd'hui être influencés par la logique computationnelle que nous diffusent le langage informatique et les structures diagramatiques des arborescences en informatique.

Ce langage nous prive parfois des quelques risques que comporte l'instant musical de faire que le monde soit moins stable. Si le rythme est un des moyens de vivre la musique à plusieurs, ses

déclinaisons les plus extrêmes n'en sont pas moins partageables en ce qu'elles informent d'un état de l'être qui pratique et forge un agir tout imprégné de ses erreurs. La méthode rythmique hors-champ que nous envisageons est une approche artisanale de la question des densités rythmiques.

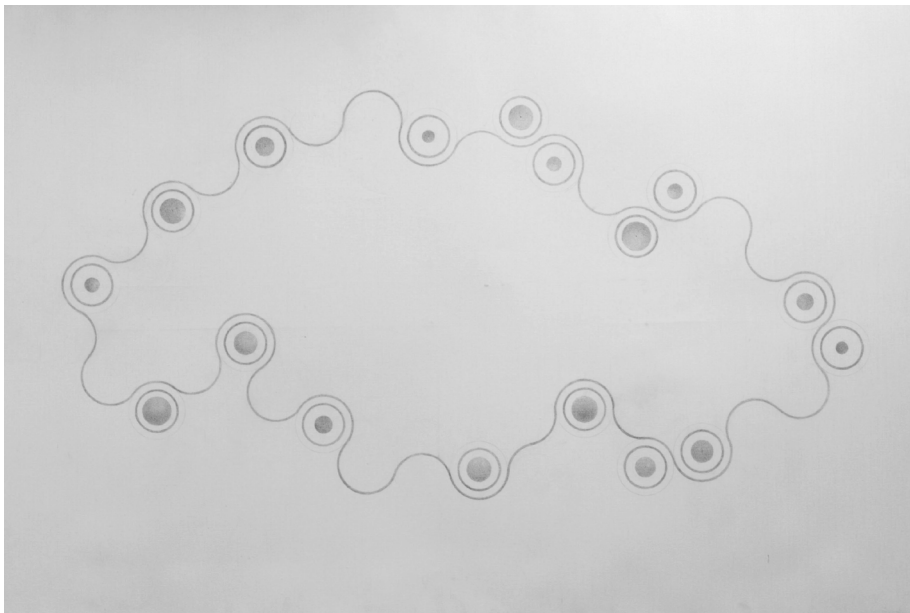
Comme nous l'avons déjà dit, le chapitre sur l'informe dans la civilisation, complètera l'approche musicale naturaliste qui se dessine dans ce mémoire: Si les formes pensent et s'apparentent à des sens, le didgeridoo rend par exemple visible une part absente de la chose musicale, en dévoilant par là du même coup l'essence de la technicité en tant qu'indice de la part fondamentale d'un corps sonore harmonisé par la nature. Il faut nécessairement pour cela avoir fait dépasser le cadre de la manifestation d'une temporalité du musical. Les manifestations sonores fondamentales de l'être homme participent au dévoilement de toute l'historialité objectale. La considération du bruit (Jocelyn Bendoist 2013) provenant d'un corps sonore — offert presque tel quel par la nature, sans qu'aucune rupture, taxinomique ou conceptuelle, entre le moment du jeu et celui de la cueillette, (sous la surface du langage) ait pu briser la tension mythique — s'accompagne ainsi d'une valeur didactique et poétique de l'histoire vécue qui l'accompagne. Il donne corps à une musicalité agencée et en accord avec une fonction qui pourrait être plutôt que sociale, biologique. Ces mythes tant ontogénétiques que phylogénétiques tissent des réseaux de relations et d'actualisations territorialisées. En effet, le réseau complexe que les différentes tribus aborigènes d'Australie tissent lors du partage de leurs rites et cérémonies constitue la matérialisation d'une actualisation et d'une compréhension profonde de la corporéité. Si nous pouvons être généreux c'est en rendant lisible à l'autre le mouvement de réinvention que réalise la nature à travers nous.

RYTHME / BIOLOGIE/ HORS-CHAMP / LIMITES / EXPÉRIENCE /
IMMATÉRIEL / ARTISANAL



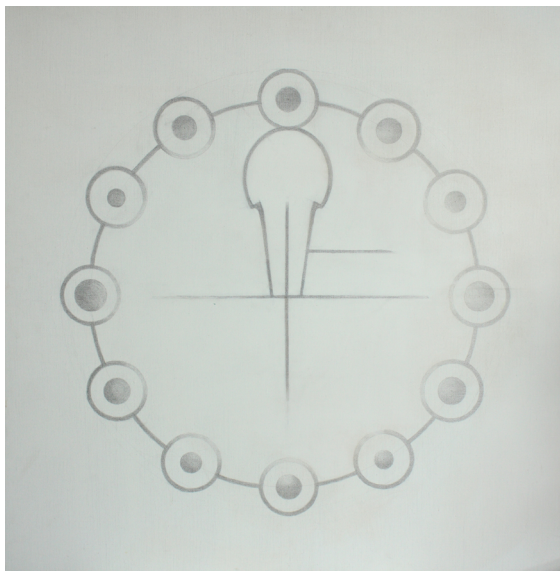
Vanité et abstraction transcendante, graphite et gesso sur toile, 2011, 80 x 80 x 70cm

SCHISE

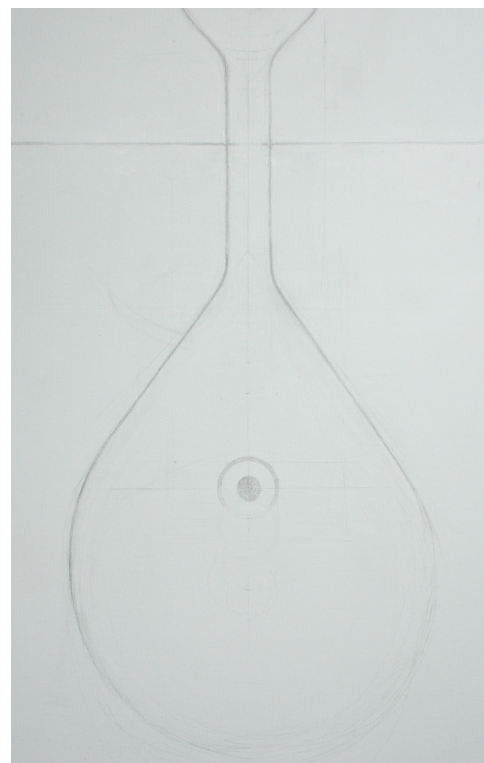


Parents-thèses, graphite et gesso sur toile, 2012, 130 x 90 cm

Demain, graphite et gesso sur toile, 2011, 80 x 80 cm



Eux, graphite et gesso sur toile, 2012, 115x 85 cm



DU HIP HOP À UNE SIGNALÉTIQUE DE L'EXISTENTIEL

L'homogénéité d'aspect réalisée dans les villes entre les hommes et ce qui les entoure n'est qu'une forme subsidiaire d'une homogénéité beaucoup plus conséquente, que l'homme a établie à travers le monde extérieur en substituant partout aux objets extérieurs, a priori inconcevables, des séries classées de conceptions ou d'idées¹

George Bataille, *L'homme et son intérieur*, Documents, 1930, n° 5, p. 261.

La signalétique, l'envers du ductus

Il y avait ce monde du graphisme, je l'ai pris dans les mains, j'en ai fait une pensée salissante. Précision est matière, ce graphite, marquant par son passage les doigts, accomplissait par dissipation dans l'espace les événements de leurs rapports au monde. Parmi des outils de papiers, d'encre, ou de taches, tout était suffisamment noirceur dégueulasse pour rencontrer ce qu'était cette école : la mémoire d'une certaine façon que nous avons de faire le langage, fourbe et en images ; la lettre et le lisible qui les composent fournissant l'outillage pour les yeux, aux fins d'une mise en plis des idéologies du bien. Le temps d'en être titulaire, mon Baccalauréat en communication graphique m'a redonné du souffle, le collège m'en avait privé à force de jeter du trouble, je voulais la pensée pratique, la pensée de santé qui redonne à l'esprit du tout frais. L'humain est d'une nature maladroite quand il a trop chaud, il l'est par plaisir ; celui-là il sait se le donner. Dans ce bâtiment décrépit fin 70, l'odeur des séchages sérigraphiques accompagne les cantines, enfin la mathématique et la logique ne sont plus une question de nombres, mais la question d'yeux pour l'envisager. L'image engorge la communication, la porte, la renouvelle, sous les simples lignes donne à voir du langage. À l'endroit du temps prescrit par mon adolescence il végétait, seul, si ce n'est pour ne pas être sinon, le plus souvent, mal accompagné.

Le temps que j'y ai occupé, m'a amené à en développer du langage, des petits bouts, tout secs : par le dessin, au moyen de grilles de construction, de calques ou encore par l'exercice de ventilation de mots adressés à des représentations vulgaires, dans leurs préliminaires autant que dans leurs mises au jour. La logique douce et saisissante de la signalétique a, à ce que j'étais alors de jeux d'esprits enfantins, fait comprendre de bien vilaines choses. Les logotypes servaient le plus souvent un lieu ou une fonction et, dans ce cas dernier, elle était souvent essentielle. Pensons simplement à celle d'indiquer les toilettes. L'efficacité de la ligne que l'on enseigne dans cette école, encore aujourd'hui je l'espère, lie la question de la compréhension à celle d'une économie nécessaire des moyens. Pour exemple on y apprend également que le défaut de goût est bien souvent vendeur.

Nombreuses sont les notions glissantes voir visqueuses qui vous proposent de penser un discours de marchands, d'enjambeurs. C'est à leurs contacts, au fil des années, que je commence à déposer de petits cloisonnements sur la surface hygiénique de la toile. Je tenais alors à bout de bras une façon d'en révéler selon moi un point essentiel de sa spatialité : des coordonnées absurdes sur de l'arbitraire tangible. Une relation de la surface à ses délimitations.

—

Il y a une tristesse souriante aux regrets amoureux inlassablement rejoués (quand on a celle-là à porter). L'être, en tant que percevant une cohérence vécue, profite tout entier d'un état de procès intérieur intense dont la teinte poétique permet des effusions de signes. Nous citerons à notre rescousse et pour soutenir ce propos la belle formulation de Rainer Auschwitz :

En tant que perception d'une cohérence vécue, la jouissance esthétique consiste entre autres dans le fait que les symptômes et les cicatrices laissées par des expériences d'inachèvement ou de déception accèdent à un statut signifiant, à une intensité objectivée qui permet de les considérer à distance. Au lieu de somatiser des échecs et ratages, l'art les soumet à une symbolisation libératrice. C'est là ce qui rapproche dans l'art l'expression subjective dont les critères sont l'authenticité et la représentativité, et l'évaluation objectivante qui cherche à définir des expériences exemplaires dans le contexte historique donné. À travers l'examen des dissonances mises en forme dans des oeuvres d'art significatives et susceptibles d'être validées par la critique l'analyse thérapeutique des symptômes rejoint ainsi la critique esthétique des valeurs culturelles.

Rainer Auschwitz, *Subvention et subversion*, éd. Gallimard, nrf essais, 1994, (p.168)

J'ai pu retenir et faire durer des états limites, aberrants, de choses à penser. J'en ai isolé des visions, des images complexes, toutes crues; découvrant le drame de l'altérité je l'ai trouvée formante. L'inflation que cela entraîne, la capacité à désirer le monde conduit à une réaffirmation de la volonté de puissance. Je me permets ici d'employer ce concept tant il m'apparaît difficile d'en faire l'impasse dans le contexte artistique qui se détermine ici, et ce même s'il appartient à l'artiste de ne pas subvertir par des abstractions conceptuelles sa responsabilité sensible. Le narcissisme qui lui est souvent préalable et qui maintient les jeunes autant que les plus vieux dans une relation au monde nihiliste a ainsi été renversé. **Subvertir la question de la technique au profit de la question de l'être c'est considérer la volonté de puissance comme son arraisonnement.** Précisons que ce moment de la volonté de puissance se cache, autrement que dans l'être, dans les objets que l'homme technique fantasme, dans leurs origines et leurs raisons d'être. De là proviennent leurs capacités à se faire incontournables, magiques, aux esprits appesantis. À ceux-là enfin, elles disparaissent par dissonance cognitive.

Par une crainte passagère de l'effondrement de ce cirque d'où les esprits subtils vocifèrent, les modalités du signe et ses raisons savent se révéler fondamentales à une organisation éthologique.

Ainsi c'est dans une volonté de dépassement, d'*aufgehen*, de la dictature du commercial et des stéréotypes que j'ai commencé à machiner les pistes d'une signalétique de l'être détaillant les contradictions qui accompagnent les retrouvailles du subjectif et de l'universel. Comme les logotypes quoique dans une moindre mesure, mes épreuves signalétiques commuent, avec le détachement sensible propre à l'acte chirurgical, des écueils particuliers d'un avec l'être. La singularité de mon rapport à l'artistique se joue ici. **Ce processus d'externalisation de la question de l'être pose ce dernier dans le monde sous une forme incluant une dimension ontologique, mais plus largement les conditions culturelles et sociales qui permettent cette attitude** (niveau social, lieu de naissance, temps disponible aux formes de l'oisiveté) **engagent de fait des inflexions méta-artistiques de mon propos. L'oeuvre "penser sans pieds" pourrait situer assez précisément cette constitution. La frontalité y agit comme un miroir dévoilant un état du regardeur, il s'inscrit ainsi dans un lieu que projette l'oeuvre hors de son châssis et qui révèle une réalité, simultanée et critique, à l'interprétant. L'inachèvement en mettant en avant le geste, l'acte de production met le regardeur dans la position de l'artiste. Ce dernier est enflé de la tête aux pieds à la manière d'un bouddha hypertrophié dont le contenu quoique indigeste serait maintenu en lui par le caractère initialement immatériel de sa représentation du monde.**

Si un trait peut être l'expression de l'engagement le plus fondamental de l'étant, par le potentiel expressif infini que pose cette distance singulière du geste de la main avec le cerveau, il tend pour moi à illustrer l'échaffaudement d'un soi au travers d'une vulgarisation le synthétisant.

Vers un Schizomorphisme critique :

La multitude, détaillant le propre d'une simple dissémination (J.Derrida, 1972), se compose de ces "petites vérités"² (diagrammatique musicale), dont la somme fonde des représentations d'idées bouffones durablement tragiques. À la manière des lignes verticales utilisées par Buren, elles sont des outils visuels³ cependant empreints de principes stéréotypés du passage vers l'être. L'intention superficielle de système qu'elles sous-tendent se fait l'écho de la crise durable ouverte dans la pensée par la question de la modernité. Sans remettre en question les apports des lumières⁴ il est possible de déterminer un cercle d'inscription artistique qui rende compte d'une pensée mettant en crise, en question, l'idée de progrès continué issue du siècle des

2. Ainsi parlait Zarathoustra, *Des femmelettes jeunes et vieilles*, F. Nietzsche.. Le monde de la philosophie éd. Flammarion 2008, (1883) , p,77

3. Buren plutôt que Brian O'Doherty

4. Rainer Rochlitz, le désenchantement de l'art p.16. Kant - Foucault qu'est ce que les lumières ?

lumières, l'âge d'or du mode technique de l'être au monde qui nous devance répondant à tout sans mot dire. Mes tableaux traitent donc des différents tenants d'une recherche accompagnant cette prise en défaut du langage par la technique. A priori incommunicables, sinon au prix de leur atrophie, ils inscrivent ainsi sur la toile des moments de détermination double, de cheminement spirituel peuplé d'inquiétantes étrangetés restant pour moi les seuls marqueurs praticables de la réalité que je conçois. Plus fondamentalement, ils rendent visibles des moments d'achoppement logique, exacerbés, déterminés par un mode dominant de la communication. Plus superficiellement ils affirment la dangereuse promiscuité des discours qui unissent aujourd'hui l'art et la publicité.

Le caractère pathogène des stéréotypes qu'elle véhicule — déterminants dans la déclaration de troubles psychiques comme la **schizophrénie** — joue également un rôle dans la destruction des productions de l'imaginaire et des fantasmes qui alimentent en partie nos libertés individuelles. Si, par réaction, des personnalités parviennent à mettre au jour des formes nouvelles comme c'est le cas dans la culture Hip-Hop, il apparaît que malgré son essor constant ce mouvement ne désamorce pas pour autant les problématiques citées précédemment. Elles demeurent donc pour moi des axiomes essentiels d'une recherche artistique.

—

Le style pourrait être identifié comme un stimulus identifiable d'une individualité⁵. Buren en a fait — en pensant le style comme motif artistique et forme archétypale — une théâtralité qui nécessiterait une analyse passionnante ; cependant celle-ci n'exclue pas l'autre : le plaisir demeure de faire oeuvre, grande ou petite, en considérant comme devoir le dépassement des découvertes analytiques que lui — et de nombreux artistes de son époque comme dans l'histoire de l'art — a réalisées. En effet comme le dit Schopenhauer "Puisqu'on nous demande de créer des questions silencieuses qui doivent rester sans réponse gardons comme prérequis le plaisir de créer, la sensation corporelle continuée de l'échec de la présentation".⁶

—

Nous sommes poreux, poreux aux êtres, aux oeuvres, à leurs êtres à elles, aux végétaux et plus fondamentalement à la chose. Un état modifié de conscience provoqué comme on le comprendra dans mon cas, en partie seulement par une prise de *Salvia divinorum*, peut ainsi reconfigurer la perception de limites ténues entre diverses intentionnalités structurantes et déterminantes. Elles laissent des empreintes chimiques de leur dosage en nous, il y a ainsi dans le champ esthétique l'occasion d'une intensification à dessein des modalités qui nous engagent dans l'expérience de leurs présences passagères. **L'identité chimique de certaines plantes semble, par la diversité**

5. Brian O'Doherty, *White cube l'espace de la galerie et son idéologie*, jrp Ringier, 4 essais publié entre 1976 et 1981.

6. A.Schopenhauer, *le monde comme volonté et comme représentation*.

des substances auxquelles elles nous confrontent, permettre une aperception de nos rapports chimiques au pensable. En faire l'expérience peut travailler à mieux définir et détailler, par renvois successifs et jeux de correspondance avec nos états les plus expérimentés, des préférences dans les variations de notre singularité chimique. Dans un cadre plus restrictif cela peut permettre de rendre visible des registres d'émergence structurant l'imaginaire, sans pour autant que ceux-ci ne déterminent des teintes dominantes de la singularité de notre être. Cette plante originaire du Mexique est à l'origine de nombreuses visions ayant trouvé formes dans mon travail plastique. Sous la forme de sérendipités, certaines restent encore à produire en raison de leurs difficiles formalisations.

Gilbert Durand et l'ensemble de son groupe de recherche sont les premiers à proposer à travers *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* une analyse des images **schizomorphes**, qui me permettront d'étayer les bribes de l'attitude **critique qu'elles sous tendent**. En 1970, Félix Gattari à travers son concept de **Chaosmose** aborde sur le plan psychanalytique les modalités de la schise en en proposant une organisation rhizomatique à la fois politique et économique. Il propose avec G. Deleuze des liens qui unissent ce mode particulier des images avec une singularité ainsi que les nuances que ces relations peuvent engendrer (cartographie Schizoanalytique, mille plateaux). **Si les grandes heures de la pensée guattarienne sont inscrites aujourd'hui dans l'histoire de la pensée, elles restent néanmoins un outil incontournable pour affirmer une latence ou un dégagement.** Chez le schizophrène, l'hypertrophie de ce régime l'amène à être saisi pleinement par des formulations archétypales et stéréotypées, comme le sont les pensées mystiques, qui lui permettent à nouveau de machiner et de délirer le monde. Sous la direction de Gilbert Durand et dans une perspective moins axée sur la pathologie, les images schizomorphes interviennent dans un régime particulier qui répond dans sa forme la plus fondamentale à cette définition :

La structure schizomorphe première ne serait pas autre chose que ce pouvoir d'autonomie et d'abstraction du milieu ambiant qui commence dès l'humble autocinèse animale, mais se renforce chez le bipède humain par le fait de la station verticale libératrice des mains et des outils qui prolongent ces dernières.⁷

Les types psychologiques considérés le plus souvent comme latents sont ainsi la possibilité de voyages et de découvertes en chacun de nous. Loin de vouloir me placer dans un contexte pathologisant ou en exploitant d'un registre qui assurerait de ma «sincérité artistique», je cherche à rendre hommage à la subtilité des auteurs précédemment cités qui permettent justement de ne pas s'empêtrer dans les incursions psychologisantes des gens démunis de

7. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1^{re} édition Paris, P.U.F., 1964), éd, p.202

sens critique à l'égard des images. On se rappellera ici l'analphabétisme des images, dénoncé par Pasolini et rapporté ensuite par George Didi-Huberman, que je cherche à contrecarrer modestement sinon à transposer sous forme sensible. Il y a dans cette forme de la pensée avant tout la nécessité d'offrir en partage. Ce souci de faire, de produire s'accompagne du désir de parcourir des champs théoriques, conceptuels, imaginaires multiples et parfois contradictoires qui rendent immanquablement modeste, et bien souvent le crayon, l'instinct, l'intuition en sont les outils de prédilection. Je tente par eux des expériences sémiotiques isolées, fugitives. En effet comme nous le rappelle Didier Bottineau citant l'introduction à la linguistique cognitive (LC), **“le signifiant est désincarné, seul est incarné le signifié”**⁸.

UN SIGNE NATUREL ÉNIGMATIQUE

En laissant voir ici dans le langage des renversements, des craintes, des égarements — liés à la fragilité de la méthodologie employée ici — je cherche à valoriser une distance épistémique qui entraînera un sentiment mélancolique. Dans la conférence “les sciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ?” la psychologue de la mémoire Elizabeth Loftus nous donne à comprendre **le mode mélancolique comme renforçant la qualité des souvenirs qu'elle demande à ses patients**. On peut alors établir ici un questionnement majeur de ce mémoire :

Existe-il un devenir méta-artistique d'un épisode traumatique lié à “la perte de l'être aimé” ?
(R.Barthes)

Durer, dans la célèbre gravure “Melancholia” (image pour iconographie) dont je ne connaissais pas l'existence lors de la réalisation de mes premiers dessins m'a un jour frappé par son utilisation de la forme dans le contexte délimité par son titre. L'analogie de forme évidente qui se dégage en confrontant cette forme à celle que j'utilise pourrait exprimer un agencement intentionnel, qui prend sa source dans une forme technique canonique offerte par la nature (hexagone, graphe de Dürer) créant les circonstances d'une cinèse, moteur de l'imaginaire et de la poésie. Nous considérerions donc que la variation d'un signe hexagonal asymétrique serait une unité intentionnelle sémantique non-fonctionnelle (?) minimale induite par la nature et pouvant rendre compte de l'aspect chaotique et infini de la réalité de nos représentations et de notre langage à l'origine du sentiment mélancolique. Pour Roger Caillois cité par B. Trentini dans sa thèse :

« La dissymétrie, chaque fois qu'elle n'est pas simple asymétrie, mais rupture ou abandon d'une symétrie préalable, donne naissance à une propriété. La raréfaction des centres, plans et

8. Didier Bottineau – CNRS, MoDyCo, Université Paris Ouest, Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives

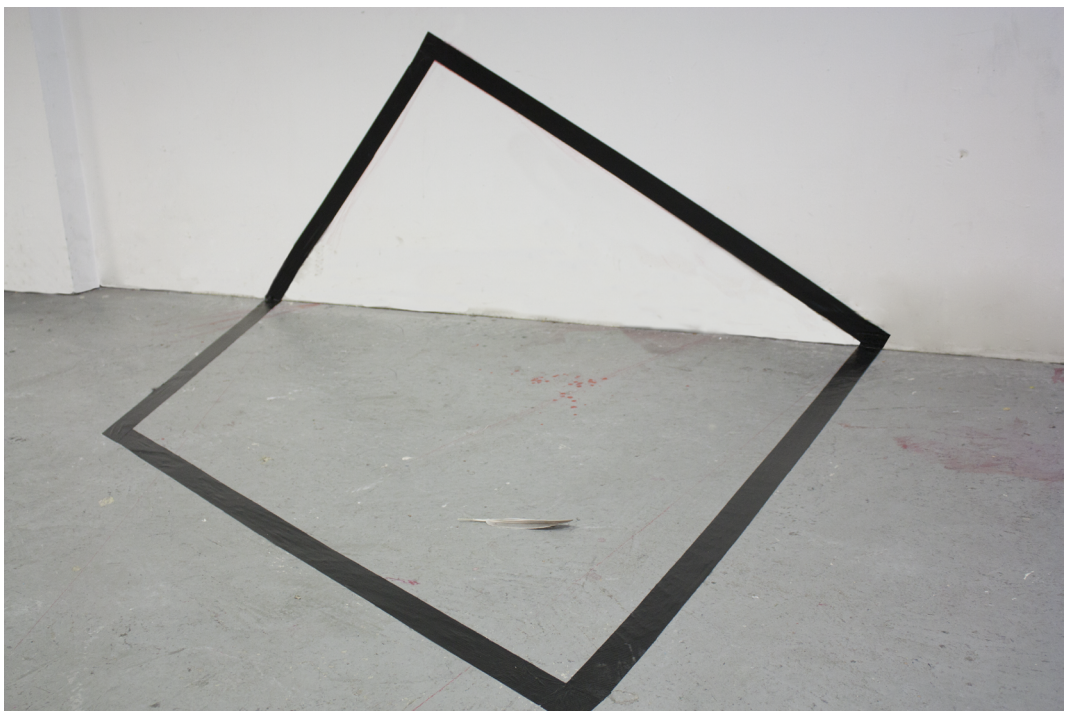
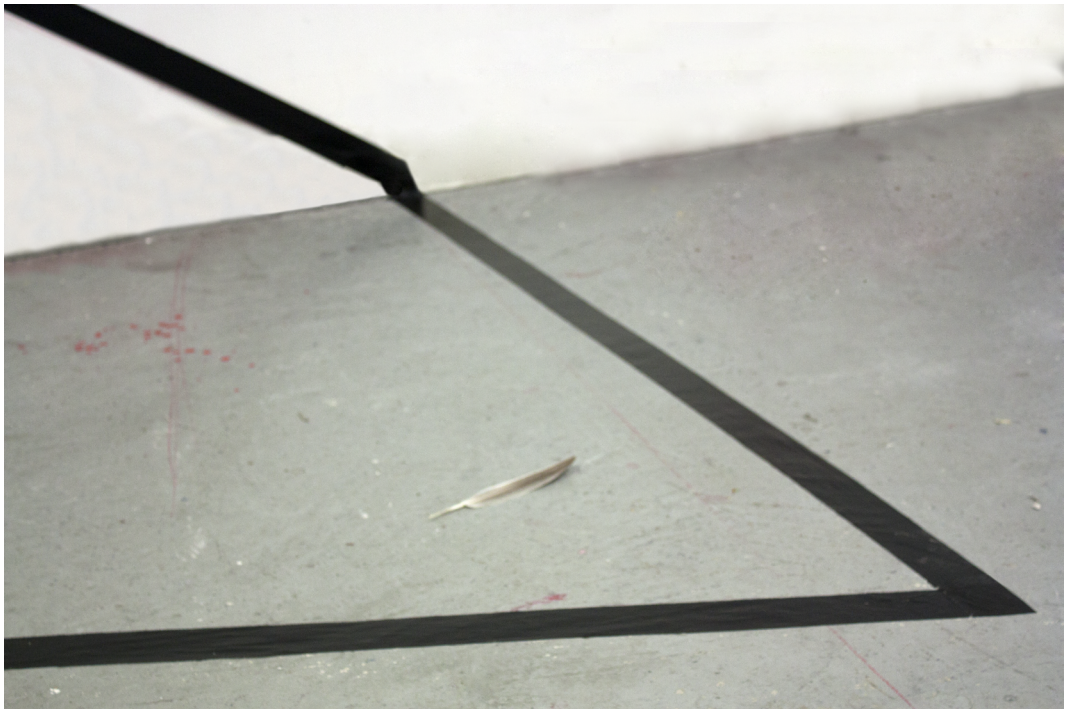
axes de symétries marque une libération, non un appauvrissement pour la matière organisée »⁹. **Ce niveau sémantique d'un signe naturel présent au niveau de la symbolisation génétique et visuelle de l'organicité serait proprement la base du mouvement qui nous pousse à enserrer le monde par notre formativité.** Il s'agirait de décoder ontogénétiquement la carte "d'un pays sans chemin" (J. Krishnamurti, 1929).

Durer prit dans le seuil déconcertant d'un retrait par rapport à une représentation classique, focalisée à son époque sur le monothéisme, incorpore le sentiment mélancolique et le synthétise dans une gravure mélangeant des représentations symboliques de l'algèbre, de la géométrie spatiale, de l'hermétisme chrétien et certains apports issus des traditions orientales. Il n'est cependant pas le seul à avoir traité le polyèdre et de nombreux artistes comme Parmiggiani ou encore Giacometti, pour ne citer qu'eux, en ont fait un des motifs de leur art. Le rapport au monde admirable et éthologiquement parfait que nous pouvons constater chez les aborigènes d'Australie avant l'arrivée de l'homme blanc (il y a un peu plus de 200 ans) ainsi que la complexité sociale, mythologique, et technique de la plus ancienne culture du monde (30 000 ans) que nous allons analyser dans la dernière partie de ce chapitre nous expliquera peut être le seuil très particulier qui nous intéresse ici.

Instaurer une méthodologie existentielle ou plutôt une métontologie est une histoire toute en introversion, en impulsions nihilistes transformées pour aller de soi à l'autre, et elles m'ont offert le goût d'un regard sur soi permettant des expériences de dualité jouée, mais toujours imageante, témoignant de la nécessaire fragilité de la perception. Face à elles, on prend conscience qu'il est incontournable de développer des capacités de proprioception et d'écoute de son corps permettant d'en dépasser les tensionnalités abstraites, **ces processus psychiques et chimiques qui atteignent les limites de la rationalité exclusive.** J'entends les énoncer par le concept d'images schizomorphes, des images qui seraient à la fois une réalité psychique ou intellectuelle à son état critique et une plasticité marquée par un rapport sincère à notre époque où règne volonté de maîtrise et puissance sensationnalisante.

Ce moment de suspens par l'image est recherché et nourri pour devenir une impulsion vers un devenir créateur répondant ici, toujours selon une définition de Gilbert Durand, au régime diurne des structures anthropologiques de l'imaginaire. Mes productions dans ce registre adoptent les caractéristiques qui définissent ce type d'image et tout ce qu'elles admettent comme tension symbolique. La tension provoquée par l'opposition nature/culture est immuable et elle fait sans arrêt renaître le moment platonicien d'une dualité encore trop inscrite par les simples raisons dont nous abreuvons les formes trop ouvertement techniques.

9. Citation par B.Trentini de Roger Caillois, *La Dissymétrie*, in *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées / Gallimard, 1976, p. 222.



Le dessin est bien sûr un médium d'expression. On pourrait naturellement s'exprimer tout autrement, par exemple en ayant recours à la forme de la langue ou des textes. Quand on entre dans les choses complexes, dans les contenus du monde, on aimerait certainement les formuler, ou du moins formuler cette confrontation même. Celle-ci peut avoir à chaque fois plusieurs origines. Elle peut être de l'ordre de la pensée, du sentiment, de la sensation, de l'expérience vécue. Elle peut enfin avoir sa source dans les incitations de la volonté. C'est là sans doute une pulsion générale des hommes, qui les pousse à laisser en dépôt une trace des choses, tel un produit. Quant à cette production, j'imagine que beaucoup se contentent d'utiliser le médium de la langue, qu'ils restent donc à l'acte de parole. D'autres matérialiseraient peut-être cet acte de parole, le concrétiseraient par l'écriture, le rapprochant ainsi de l'objet. Et nous voici exactement au point où, en notant par l'écriture, en utilisant la forme des lettres, des concepts, des phrases, on appréhende un autre domaine, encore plus vaste. C'est là précisément où s'effectue cet élargissement du domaine de la langue qu'il faut chercher mon impulsion fondamentale pour l'acte du dessin.

Joseph BEUYS, Max REITHMANN

La mort me tient en éveil, Arpap, Toulouse, 1994.

L'ange de l'histoire - Ouverture à la question du lieu

C'est dans leurs confrontations que mes productions se racontent le mieux. **La notion de musée imaginaire m'a permis de recueillir mon désir d'être vers l'autre, à l'autre.** Le "ça" de l'art — c'est à dire une conscience du caractère toujours singulier, inappropriable de l'artistique que l'on porte cependant en nous — s'inscrit pour moi dans l'héritage culturel de son lieu privilégié de monstration, le musée, auquel j'ai été dès mon plus jeune âge confronté. En d'autres mots, la culture muséale en France m'a amené à comprendre que ce lieu se délivre — plutôt que sous la forme d'une somme d'imaginaires — comme un médium d'intellection d'une existence de l'artistique toujours ouverte et disponible. Ensembles, mes recherches plastiques sur toile me permettent d'engager un paradigme poétique dont les tensions se surdéterminent dans les mesures de l'espace dans lequel je peux les disposer. Dans la durée de leur production se délimitent les instants privilégiés de **méditations plastiques** hétérogènes. Ceux-ci se composent, à double titre, de ces temps et contretemps qui nous font, face à un travail en cours.

Par le travail nommé *Ange 2.0* présenté page suivante, je confirme la dimension spatiale de tout mon travail sur toile comme résultant de déambulations. Plus précisément, et à la différence de Pollock, mon écriture est constituée d'une multiplicité d'infimes variations axiomatiques ancrées dans l'expérience physique (topologies cinématiques). Le signe naturel donne une destination à l'agir fondamental. J'opère par là un renversement de l'intentionnalité bio-sémantique : d'un espace qui en est plein à notre corps par porosité. L'hexagone est le symbole des abeilles autant que celui du carbone qui "introduit une rupture dans le tableau de Mendeleïev une bifurcation qui

en fait par ses propriétés plastiques, l'état d'une matière organique"¹⁰. Nous avons affaire ici à une forme bio-sémantique par excellence et ce à différents niveaux : au niveau du cœur de la matière et de l'agencement des atomes et au niveau des structures et agencement "efficaces" du langage. Ici se dessine également ma conception élémentaire de la couleur : celle-ci n'a pas à intervenir autrement qu'en citant la physicité de l'espace ou de la forme, par les volumes ou par le corps du réel lui-même.

Le silence intérieur propice à une disponibilité mentale aux fins du produire est affaire d'un espace auquel on fait face en instituant un lieu. La plume sera donc la métaphore d'un regard hors champ qui comme un **monocondyle**¹¹ passe d'un espace à un autre : du châssis à l'architecture, de leurs espaces au mien. Elle est sujette aux vents et aux aléas de la nature. Ce regard intérieur est le même que celui sollicité dans des états de rythme libre, c'est un regard sans focale qui traverse les niveaux de représentation comme des cases vides en faisant appel aux repères qu'offrent les agencements qu'on expérimente et qui se prolongent dans une cognition incarnée (F.Varela).

Il nous faut parcourir en respectant les contraintes techniques les différentes disciplines ouvertes par notre époque afin que le discours artistique n'appartienne qu'à lui-même. L'idée n'est pas de vouloir priver le spectateur de la parole ni d'une libre interprétation mais de revaloriser le sentiment esthétique premier qui touchera quant à lui ensuite la responsabilité sensible que le spectateur a face à l'œuvre : pas en tant que singularité objectivée mais en tant que somme de sentiments incarnés dans la plasticité, ceux de l'artiste comme ceux du travail plastique (perceptes).

Dans le white cube

En raison de l'évidence dans mon travail d'une grande partie des propos contenus dans ce paragraphe nous n'en ferons pas ici une analyse exhaustive. L'ambiguïté du registre plastique de mon travail sur toile déroule comme nous l'avons vu une attitude critique qui constitue un piège : le regardeur, l'interprétant doit être pris au piège d'une appréciation de mon travail. Il est captif, par le regard, de ma représentation (Minelli), de mon cauchemar. Dans l'analyse faite par Brian O'Doherty on comprend bien comment l'apparition du modèle esthétique du White Cube s'accompagne d'une génération d'artistes qui s'y reconnaissent pour mieux le mettre en question. La récurrence normative des châssis et de la toile (trame moyenne, clous sur la tranche, profondeur du châssis) cherche à contenir les problématiques de ce contexte singulier¹². Nous considérons que la généralisation de cette "chambre esthétique" est le point de repère nécessaire au

10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est que la philosophie ?* éd. Minuit, col "critique", 1991, p.124

11. *Virtuellement illisible et donc inimitable, le monocondyle doit rester déchiffrable et visible. Autrement dit, ce n'est pas le signifié qui disparaît derrière un signe qui serait devenu parfaitement opaque, mais c'est bel et bien le signifiant graphique qui se soustrait à la compréhension sans pour autant tout à fait disparaître. Réduire la transparence du signe sans détruire sa signification, voilà la délicate opération que doit accomplir le scribe. L'exercice, on en conviendra, exige une virtuosité singulière* Christian Förstel, l'aventure des écritures. site internet de la Bnf.

12. Brian O'Doherty, *White cube l'espace de la galerie et son idéologie*, jrp Ringier, 4 essais publiés entre 1976 et 1981. "Le cube blanc, comme un cerveau dans son bocal pense par lui-même", p.133.

programme artistique que nous voulons délimiter. C'est en réaction au mouvement Street Art et à la généralisation de la couleur en bombe que s'est entre autres constitué ce registre. Il intervient en contrepoint de la surcoloration de notre environnement et de la dureté des traits faits au marqueur.

La conception méta-artistique des aborigènes d'Australie :

Selon les aborigènes "l'art anime le monde". Au regard de cette culture qui a inspiré certains des dessins présentés en introduction, la superposition des niveaux de représentation et le retrait à partir d'elles dans une intériorité et une corporeité devient assez évidente. Dans son livre "Rêve en colère" l'ethnologue B. Glowczewski nous livre des éléments de réponse qui peuvent concerner les différents aspects que nous avons exposés précédemment.

La géométrie spatiale semble appropriée pour appréhender les sens mathématiques des Aborigènes. A l'instar des bergers, les aborigènes reconnaissent très vite s'il manque un mouton dans un troupeau de plusieurs centaines : ils ne comptent pas les têtes de bétail mais scannent l'ensemble pour vérifier ce qui manque, un peu à la manière d'une institutrice qui repère quasi instantanément l'absence d'un enfant dans une classe. S'il y a une différence cognitive entre compter — domaine de l'algèbre — et spatialiser les relations et leurs propriétés — domaine de la géométrie et de la topologie — cette dernière est essentielle pour mémoriser un ensemble, une liste et aussi une structure de relations complexes. Pour la plupart des Aborigènes, le souvenir des noms des lieux s'inscrit dans l'espace comme une ligne reliée par un cycle visuel, en les plaçant sur le territoire que l'on parcourt mentalement en chantant, dansant et peignant. Le rêve est dit permettre d'actualiser cette mémoire.

Rêve en colère, B.Glowczewski, Paris, Pocket-Terre humaine, 2006, p.168

La découverte de la première carte réalisée par l'homme — gravée sur un rocher il y a plus de 25.000 ans sur les territoires des aborigènes d'Australie — nous renseigne sur une capacité extrêmement précoce à se représenter le monde sous forme abstraite tout en en laissant une trace physique communicable. Les exemples que donne la culture aborigène de cette aptitude sont trop nombreux pour être ici recensés mais celui du didgeridoo dont il sera question par la suite insistera sur la continuité qui unit représentations spatiales, mythes et représentations musicales et rythmiques.

Chez les aborigènes, les jeunes hommes suivent des rites d'initiation successifs afin d'accéder à l'âge adulte ; l'un d'eux consiste à parcourir la forêt pour trouver l'instrument qui sera utilisé pour la cérémonie. Pendant cette marche, qui peut parfois être très longue, l'initié apprend à "écouter" les arbres rongés sur pied par les termites. Les arbres qui demeurent vivants sont osculés en frappant le tronc avec le manche d'une hache afin de déterminer les propriétés acoustiques du futur instrument. Pendant tout ce processus sont transmis, par l'ancien qui accompagne le jeune initié, un certain nombre d'histoires et de rites dont il sera ensuite responsable. Le tronc dégrossi sera alors peint et joué par l'initié. Les aborigènes savent que les cernes d'un arbre véhiculent une information, un signal¹³, que les termites en rongant l'arbre ont rendu invisible, elles ont en

13. Pierre Jacob, *Philosophie de l'esprit et science cognitive*, Conférence, Lyon Mars 2000, 31'00 31,

quelque sorte rongé le temps. L'acte singulier qui en découle en compense la perte. L'art dans son déroulement historique ré-anime régulièrement le monde.

Cela nous apprend que l'instrument, comme la musique, n'est jamais coupé de son terrain géographique, social, et mythique. Le notion de temps du rêve qui réagence en permanence les différentes populations et traditions aborigènes permet la coexistence, dans un même temps, de tous les modes de représentation précédemment évoqués. La réalité d'un phénomène se confond avec sa cause. Il existerai donc des méthodes artisanales à toute science.

—

SCHIZOMORPHISME / STRUCTURE / CHAOSMOSE / RHYZOME /
IMAGINAIRE / COMMUNICATION / ANTHROPOLOGIE / VOLONTÉ
DE PUISSANCE / DESSIN / TOILE / CHASSIS / AGENCEMENT /
VÉRITÉ / DÉSIR.

LE SALON DE L'IMPRÉSENTER

“Le passé n'existe que par les traces qu'il a laissées dans le présent”

Paul Valéry

Recherche en arts plastiques.

Organisation de la vie étudiante et d'événements artistiques dans la continuité
de l'enseignement.

—

L'ensemble des photos, de la bibliographie et des textes fondateurs sont consultables sur le site
suivant:

Salondelimpresenter.org

INTRODUCTION :

Ces quelques paragraphes ont pour but de **transmettre la généalogie d'un projet que nous estimons, bien au delà de ses qualités sociales, dont nous parlerons ci-dessous, abouti.** Abouti dans la mesure où il rend compte, dans son intitulé comme dans son fonctionnement, d'une adaptation à un grand nombre de questionnements dépendants d'une intégration en milieu universitaire. Il relève d'une action artistique pratique et théorique durable, que chacun des participants peut s'enorgueillir d'avoir rendu possible.

Au coeur du projet fondateur de cette université, deux versants (pratique et théorique) essentiels de l'enseignement artistique qui nous semblent aujourd'hui en retrait, retrouvent aux horaires où l'atelier 61 reste vide, une consistance. Intégré en parallèle au déroulement des cursus, ce cadre propose d'accompagner des recherches tant personnelles qu'universitaires. Il représente un espace de mises en jeux critiques et de prise de risque en contrepoint des différents enseignements dispensés dans l'ufr04. Nous voulons par lui encourager et préparer les étudiants à la recherche en art plastique. S'adressant à tous les acteurs de l'institution dans laquelle nous évoluons pour quelques années encore, le salon de l'imprésenter au sein d'une université dédiée aux arts visuels s'établit comme une réponse à un contexte institutionnel qui fait, en France comme ailleurs, se rencontrer des faisceaux de problématiques alliant art, politique économie et sociologie.

Les grandes institutions artistiques structurellement réactionnaires et empêtrées dans des partenariats qui les compromettent à tous les niveaux nous ont poussés à profiter du cadre universitaire pour porter des éclairages variés sur les singularités d'un espace de productions et de monstration en son sein. En l'investissant, nous expérimentons donc des contraintes multiples qui nous permettent de nous confronter concrètement aux problématique inhérentes à une structure institutionnelle. Le modèle universitaire français faisant presque exception, il nous semblait d'autant plus important d'en comprendre les tenants et aboutissants et d'adopter en ce sens sur lui un regard critique. Les questions politiques resteront peu traitées dans cet article pour en ménager la visée plastique, même si toutefois elles y prendraient avantageusement place. Nous nous rappellerons ici du texte de W.Benjamin intitulé "La Vie des étudiants"¹ qui gardant malgré les années toute sa vérité, nous encourage à renouveler les questions qui alimenteront ce projet didactique et pédagogique.

Rassembler les différents moments des productions hétéroclites des étudiants au sein d'un contexte de dialogue délesté de la pesanteur pédagogique nous semble pour le moment

1. Walter Benjamin, *La vie des étudiants*, *Oeuvres I*, éd. Folio, Gallimard, 2000, p131.

être une priorité. En ce sens le salon est une forme de repoussoir qui circonscrit localement et graduellement toutes les productions abstraites de l'université. Ce projet, au-delà d'une simple prise de position par rapport à la dématérialisation de l'oeuvre d'art qui influence inévitablement les étudiants, a **la vocation de réintroduire des pratiques autonomes au sein de l'ufr04**. Face à la diversité des formes qu'on peut y rencontrer, un salon, où un grand nombre d'oeuvres se côtoient est ainsi apparu être une solution efficace à toute une série de complexions qui touchent les étudiants : la crainte du jugement d'autrui, la difficulté à affirmer un propos plastique d'un point de vue oral comme plastique. Le caractère a-thématique d'un salon favorise de plus sa mise en place, même si l'aptitude à répondre à une contrainte contextuelle ou thématique par exemple reste incontournable aujourd'hui dans certains milieux de l'art.

Salon :

Le terme de *salon* s'est imposé collectivement car les arguments en sa faveur sont plutôt alléchants. En effet il invite une référence qui désigne très directement deux mouvements d'ouverture du discours sur l'art en France : le premier, celui des salons décrits par Diderot à partir de 1759, qui marque l'ouverture à un plus large public du discours sur l'art et un deuxième, avec le salon des refusés, qui débute en 1863 en réaction à l'autorité castratrice de l'académisme d'alors. **Pour autant le terme de salon désigne avant tout pour nous un lieu convivial, simple et léger.** Dans une colocation par exemple on s'y retrouve, on s'y croise en découvrant le rythme de vie de chacun. Être confronté à une grande diversité de background pendant son cursus universitaire amène inévitablement à considérer le moment de suspens que des études et une recherche représentent dans une vie. Lorsque l'art en est le coeur et que de surcroit l'expérimentation plastique y est de mise, on se prend à se demander quel statut prennent alors les productions qu'on fait émerger dans ce contexte spécifique. Cette démarche de chercheur étant, qui plus est, le lot de bon nombre d'artistes passés et présents, pourquoi ce qui est à l'origine constitutif devrait-il s'apprendre ? N'y a-t-il pas là une réappropriation déconcertante, de la part de l'institution, d'une responsabilité nécessairement individuelle ?

de l'Imprésenter :

Nous ne pouvons continuer plus loin ce chapitre sans rappeler que c'est Alain Badiou qui forme ce concept dans sa philosophie. Il lui donne comme c'est le cas dans une moindre mesure ici une perspective sociologique afin d'analyser la situation des travailleurs non déclarés dans notre pays qui, tout en participant au PIB, restent invisibles dans les analyses et non-représentés²

2. A.Badiou

dans les propositions de campagne des différents partis politiques, de droite comme de gauche. Nous verrons dans le chapitre intitulé *La technicité du vide* comment imprésenté et vide sont des concepts indissociables dans sa philosophie comme dans les problématiques que je tente de nourrir ici en me les appropriant. Les évocations multipliées à des philosophes dans l'ensemble de ce mémoire m'obligent à préciser une nouvelle fois que mes incursions dans cette discipline n'ont que peu vocation à s'y inscrire pleinement. Cependant le jeu croisé des projets, du salon de l'imprésenter et d'une technicité du vide et d'un langage musicalisé, que je propose dans ce mémoire, amènera sans doute dans le futur des propositions consistantes dans ce domaine.

Barbara Formis reprend le terme dans son livre *esthétique de la vie ordinaire* afin de souligner les conditions favorisant l'émergence du statut historique de certaines oeuvres de l'art comme l'urinoir de M. Duchamp qui était initialement masqué à la vue de tous par une cloison et dont on atteste aujourd'hui la présence par son inscription dans les registres des oeuvres exposées.

L'imprésenter en tant que verbe, devient en même temps qu'un cadre nouveau proposé aux artistes pour réfléchir, un concept opératoire. Il désigne la conscientisation d'un moment où des contingences peuvent anéantir paisiblement et temporairement le statut esthétique et économique d'une oeuvre d'art, mais également dans sa conjugaison une responsabilité tenue parfois au coeur d'une démarche artistique.

Cette notion semble constitutive du contexte particulier que recouvre l'ufr04, à savoir le moment d'une articulation de l'enseignement et de l'art. Elle détermine deux moments séduisants qui autorisent d'éviter durablement ou seulement pour un temps, les séductions mercantiles du marché de l'art ainsi que le cadre mondain conditionnant parfois une réflexion artistique. L'imprésenter délimite une zone qui permet un dégagement à la fois pratique et intellectuel favorable à une recherche en arts et sciences de l'art distanciée. Le salon devient par extension un cadre argumentatif et pratique d'une enquête renouvelée et collective sur l'autonomisation de l'artiste par rapport au milieu marchand de l'art. La lecture du livre de Brian O'Doherty intitulé *White cube : La galerie son espace et son idéologie*³ composé de plusieurs articles parus entre 1976 et 1981 alimente ici comme dans l'article suivant une réflexion double sur l'espace de l'art, à la fois social et pratique.

Les différents moments de ce livre fortement critique impliquent de pousser la méditation sur les qualités de cet espace hygiéniste. Le white cube ne serait-il pas un espace uniquement voué à la formation et à l'enseignement artistique ? Ne serait-il pas un espace dont les qualités esthétiques et formelles pourraient accueillir de façon didactique les traits essentiels de la posture artistique ? Loin d'une positivité pédagogique vulgaire excluant la question de la compromission de l'artiste ce paradigme esthétique pourrait ainsi accueillir la question de l'idéologie dans l'esthétique et

les milieux de l'art. Cette compréhension recelant les clés d'un discours artistique pleinement conscient des complexions économiques, sociales et culturelles qui le touche.

Application possible du concept

Le concept comme nous le montre le philosophe social A. Badiou pourrait trouver des applications dans de nombreux domaines. Nous citerons donc ici quelques exemples qui pourraient rassembler une somme importante d'études et d'articles. Internet, boîtes aux lettres ou outils de messageries, masquent encore aujourd'hui pour beaucoup de personnes, derrière une capacité accrue de communication, des installations technologiques industrielles coûteuses et polluantes. Les serveurs stockent les spams et les courriers indésirables de ceux qui laissent se remplir leur messagerie.

L'obsolescence programmée qui rend périssable prématurément nos objets de tous genres imprésente un fonctionnement qui parfois comme pour les imprimantes résulte de la suppression d'une petite puce, les rendant ainsi défectueuses.

AU DELÀ DU WHITE CUBE

Qui donc pourrait contredire que le milieu hospitalier devrait se passer de façon radicale du blanc ?

Ce constat, un peu absurde et réducteur, pose néanmoins la question du blanc de façon très pratique. Derrière l'hygiénisme du white cube se pose la question de la promiscuité de l'art et de la science, centrale aujourd'hui, à l'Université. Mon propos ici est de dire que ce paradigme esthétique ne trouvera son achèvement, sa part manquante, que dans son utilisation à des fins didactiques. Malgré le caractère idéologique de l'esthétique du white cube, qui a proliféré partout dans le monde, se cache une question complexe et riche. Tout en considérant pleinement la question que pose le travail de D. Buren sur le in situ ainsi que la nécessité pour l'art et son milieu de réinventer les formes de sa monstration, nous demeurons obligés de concéder à la logique du white cube une efficacité imparable dans l'annihilation des parasitages de toute sorte. Hormis celui de sa pureté elle-même, ce contexte esthétique — au-delà de tous ceux soulevés à très juste titre par B. O' Doherty — pourrait bien rester, dans le cadre d'un enseignement de l'art, un terrain particulièrement profitable. Si nous considérons actuellement que la transmission du savoir technique est assumée par notre Université, il reste sans doute à formuler de façon pratique la question théorique que pose l'idéologie dominante du white cube. En effet, il apparaît que tous les étudiants devraient être encouragés à envisager dans leur pratique le double mouvement qu'il instaure.

A la fois économique et pratique il dévoile le théâtre de la dimensions marchande de l'art⁴. Ce paradigme esthétique ne peut survivre que s'il sert un concertation dé-théâtralisante entre artiste professeur et étudiants en sciences de l'art. Il nous faut vaincre la théâtralité des statuts et des hiérarchies. Si la question ne se posera sans doute plus dans quelques années dans ces termes dualistes — notamment sous l'impulsion des rénovations qui ont eu lieu au palais de Tokyo et ailleurs — elle restera particulièrement dialectique et exemplaire d'un certain moment et d'une certaine conception transhistorique de l'art : la persistance du sacré dans la pureté du white cube. De plus d'un point de vue pratique, comme nous l'avons vu pour les hôpitaux et comme nous le verrons par la suite, le blanc devrait en principe suffire à faire comprendre la nécessité des mécanismes qui régissent une grande majorité des corps de métiers liés à l'artisanat et qui concernent le rangement et le respect de son poste de travail qui n'a pas encore été intégré à l'Université.

ICI ET MAINTENANT (faire avec ce qu'on peut) :

La situation d'émergence du salon nous a amenés malgré nous à relever par le négatif les questions qu'il soulève. Par son histoire le centre St-Charles a drainé jusqu'à nous des particularités qui nous ont touchées et dont nous avons senti qu'elles étaient peut-être des préalables aux difficultés rencontrées par les étudiants pour s'approprier l'espace. À sa fondation en 1971, l'ufr04 (anciennement UER), la qualité désastreuse des locaux mise à part, avait la vocation complexe de croiser les enseignements pratiques et théoriques de l'art. **Loin d'être une structure uniquement destinée à la formation d'enseignant, elle engageait les étudiants à être capables de définir des discours esthétiques et artistiques de qualité fondés sur une pratique, mais également sur une fréquentation critique des lieux et des moments de l'art.** A l'opposé de la situation actuelle d'enseignement à sens unique, ayant pour seul appui la voix de l'enseignant, la formation d'alors était plutôt orientée par une capacité nourrie à débattre en bonne intelligence y compris dans les cours de pratique. **Le Salon de l'imprésenter cherche donc à renouer avec cette spécificité aujourd'hui perdue**, en encourageant des formes d'initiatives en direction du bien commun : rénovation de salles, mise à disposition d'outils et de matériaux, aide à la production, conseils techniques.

Les aberrations dont nous allons faire le relevé ci-dessous, autrement que comme une argumentation syndicale, ont pour intérêt de permettre de rendre transparent ce projet pour les étudiants autant que pour le personnel administratif qui nous a par ailleurs toujours soutenu dans nos démarches pour le faire exister. Elles permettent de comprendre pleinement par sa généalogie l'espace que nous occupons. Ces détails apporteront un éclairage dans la transmission éventuelle de cette initiative à d'autres personnes. Cette attention toute particulière à notre environnement universitaire

4. A. Danto, "pas d'art sans milieu de l'art", La transfiguration du banal,- p.204

apparaît également toute aussi importante afin de dégager notre engagement personnel de toute attitude sectaire ou dogmatique. Le constat du nombre réduit d'étudiants pouvant et souhaitant travailler dans une salle d'atelier ainsi que les nombreux écueils administratifs et logistiques nous engagent à rendre par le présent article cette initiative le plus facilement renouvelable. Si peu de personnes ont conscience de pouvoir travailler dans les locaux du centre St-Charles, la question la plus fondamentale est : **comment réserver à l'année une salle pour un groupe au départ restreint ?** Voilà pourquoi nous essayons, ici comme dans la salle 61, d'ouvrir par différents moyens ce projet au plus grand nombre.

Voici ci-dessous détaillés quelques points parfois surréalistes qui sont symptomatiques de la réaction qui a vu naître le salon de l'imprésenter :

- Nous avons tous pu noter il y a environ cinq ans, à notre arrivée au 47, rue des bergers les échafaudages qui habillaient bêtement l'établissement. Nous étions donc en droit de nous poser des questions autour de leur présence, du coût que ces derniers représentaient, de leur utilité. S'agit-il bien d'une contrainte liée aux droits d'auteur s'appliquant à la façade de l'immeuble, empêchant toute modification de cette dernière défectueuse dans sa réalisation, nécessitant donc la présence des dits échafaudages.
- Les portes coupe-feu fermées, donnant sur le mur construit entre la salle Michel Journiac et la salle 61 sont la deuxième chose que l'on remarque si tant est que l'on se préoccupe d'un endroit pour produire régulièrement. L'absurdité des 15 000 euros perdus qu'elles représentent a grandement contribué à notre volonté de réfection de la salle. Nous nous sommes ainsi donné les moyens de les recouvrir à l'occasion de la première manifestation du salon d'un mur en placo offrant une surface d'accrochage supplémentaire considérable.
- L'université ne dispose d'aucun espace réel permettant aux étudiants de se saisir des responsabilités liées à l'organisation et au montage d'une exposition aboutie. La salle de par son espace de stockage, sa hauteur de plafond et l'importante surface qu'elle représente ne pouvait à l'évidence se voir attribuer une unique fonction d'atelier.
- La salle 61 est à l'origine une salle de sculpture, cette appellation n'est cependant plus à l'ordre du jour étant donnée la forme que prend l'enseignement artistique au sein de l'université Panthéon Sorbonne. Tout comme l'ensemble du "milieu", les enseignants et par là leurs étudiants, conquis par une logique à dominante rhétorique, compensent par elle des activités pratiques en recul. L'emploi de cette salle d'atelier pour des cours théoriques ne vient ainsi que citer l'absence d'engagement de la part des acteurs de l'ufr04 en direction de pratiques en recul.
- De ce fait les outils collectés par les professeurs sont très raisonnablement usés. Seule la



pratique de la peinture parvient à donner aux particularités de la salle leur raison d'être.

- Les portes de sécurité incendie de la salle 61, défectueuses, ont temporairement été fermées par une chaîne
- Les échelles sont interdites, cela oblige les étudiants les plus courageux à escalader et empiler des tables pour mener à bien leurs réalisations.
- Après avoir laissé des indications afin de prévenir les étudiants de la possible double fonction d'une salle, force est de constater que les étudiants salissent à grands frais. Les professeurs sont incapables de cerner en quoi la double fonction que nous offrons est pédagogique et, qui plus est, ils ne parviennent pas à encadrer un cours de pratique. Le chef de chantier, l'artisan, tous deux savent travailler de façon efficace et ouverte à l'ensemble des protagonistes de leur projet. A St-Charles plane une prétention incroyable à l'artistique qui conduit professeurs et étudiants à s'émanciper de toute organisation de travail. Cela engage des frais, des temps pour lesquels ils désengagent leur responsabilité. Le projet de l'enseignement n'est pas affaire d'auteur, pourtant c'est toujours en tant que personnalité revendiquée qu'ils agissent et fondent leur autorité. Une salle d'exposition dans un atelier n'implique pas de ne pas pouvoir travailler sans salir. Cela implique simplement l'apprentissage de règles élémentaires de fonctionnement, préalables à toute tentative de production. Ce qui organise le travail de l'artisan ou de l'ouvrier est une économie des moyens, une gestion équilibrée de ses composants. L'attitude encouragée bien souvent est celle de petits bourgeois crispés sur des choses qui leur seraient dues. Les gobelets laissés sur les coins de tables, les déchets de gâteaux, les pinceaux, crayons, oeuvres abandonnées au sol sont autant de témoignages de cette torpeur pédagogique.
- Doit-on courir consciemment après des artistes ou des étudiants qui ne viendront jamais occuper l'atelier de sculpture salle 61 sur des temps libres ?
- work in progress (...)

UN GROUPE AU TRAVAIL

Travailler toute l'année dans la salle 61 à nos projets personnels nous a décidés, en mars 2013, à rénover la salle 61 afin de permettre à des étudiants qui le désiraient d'exposer dans de bonnes conditions. Cette salle offre de beaux volumes et une hauteur au plafond idéale dans ce but. Nous avons donc entrepris en partie à nos frais de reboucher les trous, les brèches ouvertes dans les murs et les piliers de la salle. Nous avons ensuite créé plusieurs modules permettant de transformer temporairement l'atelier en salle d'exposition. Un mur cachant les porte-coupes feu inutiles est venu augmenter les surfaces d'accrochage. Nous avons ensuite réalisé deux modules démontables permettant de monter des murs supplémentaires en utilisant les énormes tables d'atelier qu'il

était impossible de cacher. Ils viennent modifier la circulation dans l'espace et participent au dépaysement lors des différentes expositions. Un module supplémentaire à roulettes permet quand à lui de cacher les évier. Françoise Docquier en finançant une partie des achats nous a permis de l'achever. Il est intéressant de noter que la salle avait entièrement été rénovée deux ans auparavant et qu'elle était malgré cela généreusement dégradée. Repeindre l'ensemble a finalement fait office d'acte inaugural.

Le groupe de 5 personnes que nous formons et qui a donné vie à cette salle d'exposition éphémère a acquis une cohérence dans le travail croisé au sein de l'atelier. J'entends par là que nous nous sommes chacun donné l'occasion d'argumenter et de défendre nos points de vue sans que l'affectif ne vienne desservir ou subvertir nos discours. Réunis par mes soins et une nécessité commune de travailler dans un espace convenable, **nos discussions portent depuis sur des objets, des plus simples au plus complexes, qui dans leurs cheminements vers une compréhension collective se déroulent patiemment sans embuche ni opposition frontale.** Les temps de parole de chacun sont intuitivement respectés, chacun se sentant libre d'en faire le constat qu'il soit négatif ou positif.

PREMIÈRE MANIFESTATION 2013 :

L'exposition va s'ouvrir. Une étudiante de Master 1, invitée par mes soins énonce pendant l'accrochage les problèmes de communication auxquels nous avons choisi de ne pas faire face. Selon elle l'évènement n'est pas assez relayé sur les réseaux sociaux, le texte tentant de faire le résumé du travail préalable de 6 mois, est selon elle illisible. L'imprésent(er) est également, toujours selon elle, une faute.

Que penser de cette réaction, en tous les cas le ton est donné, la communication attire la pensée des un(e)s et des autres vers des objets de seconde importance.

Un vernissage, une exposition, qu'attendre de plus ? Face à un milieu universitaire où règne l'absence totale de critique déployée, argumentée, le compte rendu ici se doit d'être incisif et dégagé de tout le sensualisme qu'engagerait la satisfaction d'avoir réalisé cet évènement. L'imagination n'a pas de difficultés à transfigurer le souvenir de cette manifestation et relève cruellement tout le mondain qui a pu se figer par dessus. Une soixantaine de personnes sont là, participant à la quiétude de la salle. En règle générale la rigueur nécessaire à l'accrochage de chacun est respectée. Une seule étudiante semble ne pas avoir noté la piètre qualité du sien. Je lui fais poliment remarquer.

L'organisation des suites à donner au Salon de l'imprésenter est délicate pendant les mois qui nous séparent de la première manifestation. Nous sommes un peu essouffés ou submergés par nos impératifs respectifs, mais le cap est sauf, Karim Lamine tient la barre administrative et logistique.

Il y aura bien une suite. Les flyers sont imprimés, les règles de tenue de l'atelier 61 en dehors des cours sont écrites.

DEUXIÈME MANIFESTATION 2014

L'année durant, nous avons vu la salle se dégrader à grande vitesse. Ni les étudiants ni les professeurs n'ont eu la présence d'esprit de prendre la mesure du dispositif dont nous leur avons pourtant permis de profiter pendant leurs premières semaines de cours. Si le temps de la présentation du dit dispositif était bref celui-ci devait visiblement être tombé du ciel, personnes n'a eu la curiosité de venir à la rencontre du projet. Encore une fois l'imprésentation refait surface, fidèle à la diversité des rapports que le concept peut entretenir. Comme prévu les logiques universitaires sous-jacentes s'expriment et aucun des professeurs n'a spontanément choisi d'engager une part de son enseignement dans la voie dessinée par le salon. Pour autant tous prêchent pour ce genre d'initiative. L'absence de newsletters est un bon exemple de l'inanité qui domine le climat de l'UFR. À Paris 8, ces dernières sont fréquentes, donnent les informations incontournables et les actualités du milieu de l'art, dans notre UFR elles sont inexistantes.

On pourra souligner par ailleurs une volonté dans les diverses directives pédagogiques d'émancipation par rapport à la structure universitaire. Le discours est ainsi un peu court et élude la possibilité que cette Université devienne un lieu assumant des productions artistiques permettant le rayonnement culturel et artistique de ceux qui la font.

DÉROULEMENT DE LA SÉLECTION :

Ayant eu la chance de nous auto-exposer l'année précédente nous avons pris sur nous de ne pas être présents à la seconde afin de couper court à toute remarque d'accaparement de la salle. Devant le manque d'engouement de la part des professeurs la sélection que nous devions partager avec eux a été faite par nos soins. La forme que nous souhaitions et qui aurait permis de confronter les étudiants à un processus de dialogue au cours duquel chacun doit pouvoir faire entendre et accepter une critique formatrice dans le respect des multiples sensibilités nécessairement engagées n'a pas pu avoir lieu. Ce constat pourrait paraître évident, mais son point de départ s'inscrivait dans l'ambition du salon de s'intégrer à la vie étudiante de l'ufr04. L'améliorer en favorisant les échanges entre les différents niveaux et cours et ainsi multiplier les regards lors des présentations individuelles aurait put être un bon exemple de l'expérience collective que nous souhaitions initier.

Après la réception de seulement 25 dossiers, une pré-sélection fondée sur le soin, la cohérence, ou la qualité potentielle des travaux proposés a été une première étape; nous avons ensuite

rapidement été pris au piège d'une sensibilité commune pour un certain formalisme. Une date de rendez-vous sera communiquée afin de réunir tous les étudiants ayant déposé leur candidature pour une séance de discussion autour des travaux présentés, pour croiser les références.

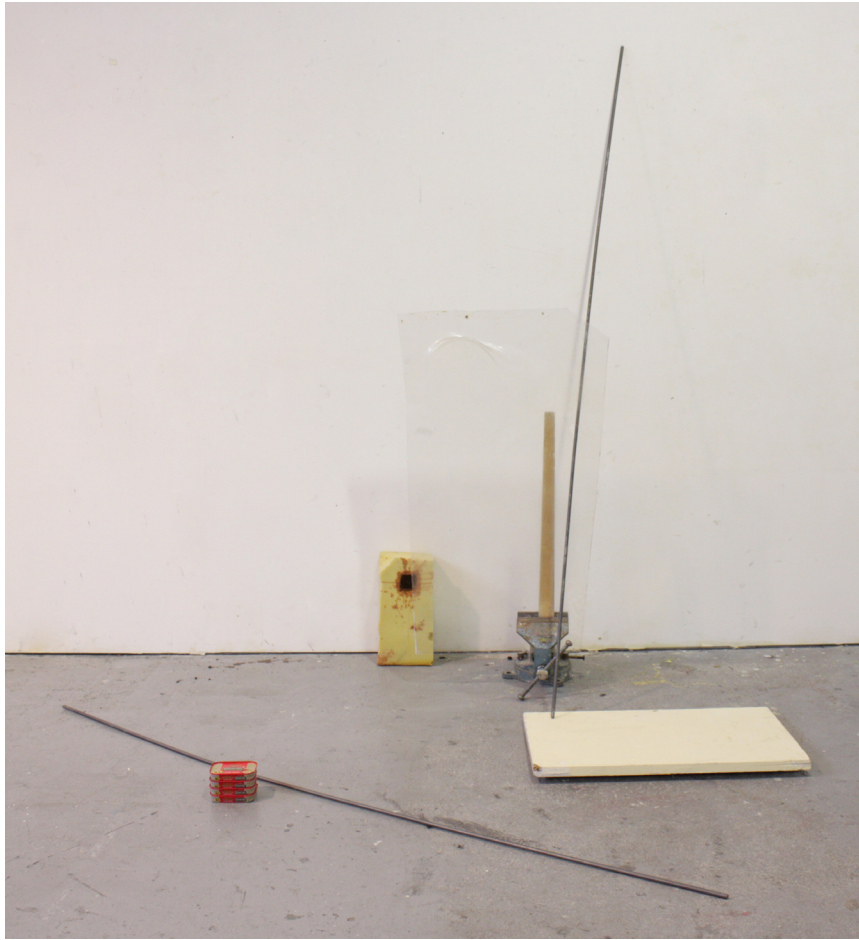
Une vidéoprojection permettra de faire connaître à chacun les travaux engagés dans le processus collectif de sélection (proposition de workshop par Thomas Hirschhorn à l'Ecole des Beaux Arts). La possibilité offerte à chacun de participer à la sélection finale permettra à tous d'intégrer le rôle d'une décision et d'une responsabilité collective à la base de toute entreprise professionnelle. À ce stade d'avancement du projet la situation semble relever de l'expérience de groupe, un compte-rendu précis et un enregistrement audio feront donc immanquablement partie des dispositions à prendre pour le bon déroulement de la manifestation et la transmission des éléments essentiels de l'association aux nouveaux étudiants.

EN MARGE DU SALON

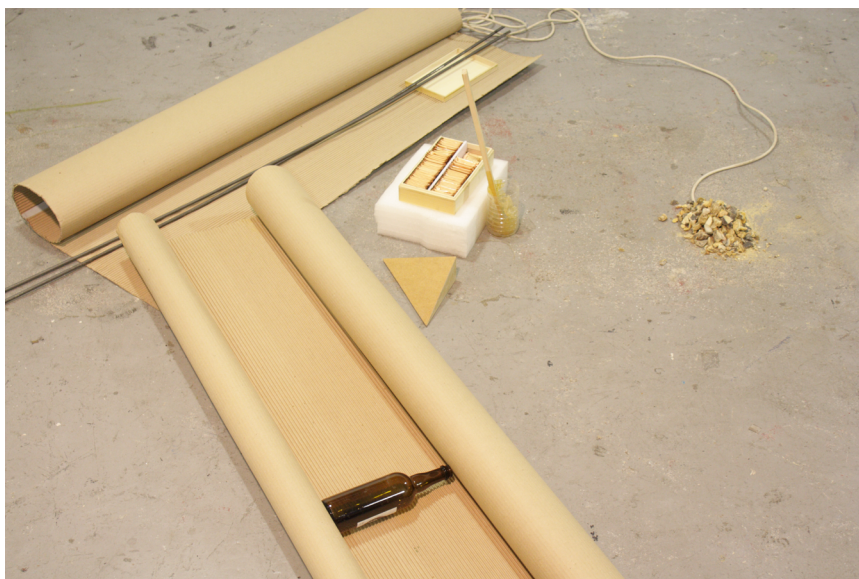
Dessins expérimentiels: Derrière une formulation un peu barbare se cache la volonté du collectif constitué autour du projet théorique et plastique du salon de l'imprésenter de déterminer un registre plastique en plus de leurs pratiques personnelles permettant de produire rapidement des pièces collaboratives. Les éléments qui les composent sont trouvés dans un atelier partagé. Les pièces font donc appel une capacité d'écoute et de relations en bonne intelligence. Sollicitant un grand nombre de connaissances pratiques (ligne, volume, couleurs, espace, temps) elles ont la valeur d'un exercice et d'une discipline proprement artistique. Nous nous sommes inspirés de l'artiste Niel Beloufa pour cette esthétique et l'avons imité afin d'en comprendre la "recette qui plaît au petit comme au grand". Ce projet nous permet d'introduire plastiquement un humour que nous partageons habituellement oralement. Il nous permet également de définir une méthode d'analyse d'oeuvres contemporaines par le même et la reproduction grossière. L'idée n'est pas de se moquer mais de comprendre et d'analyser les petits détails qui participent au style de l'artiste imité.

—

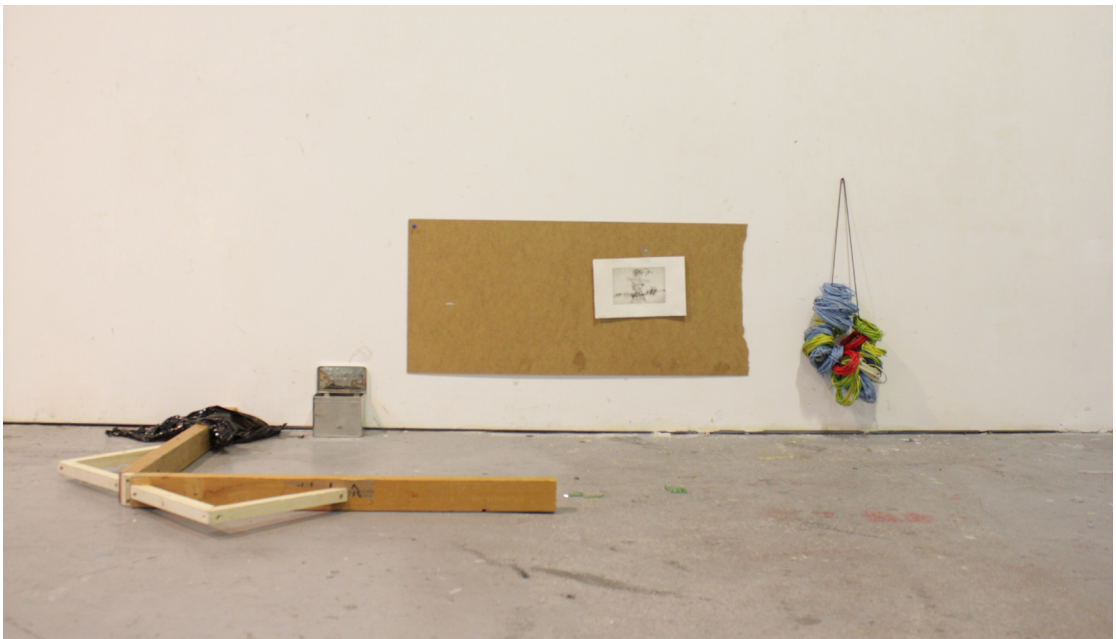
COLLECTIF / RELATION / ART / PO-ÉTHIQUE / ESPACE INSTITUTIONNEL
/ VIE ÉTUDIANTE / RISQUE / DURÉE / POSITIONNEMENT / CRÉATION /
ENTRAIDE / PARTAGE / RECHERCHE



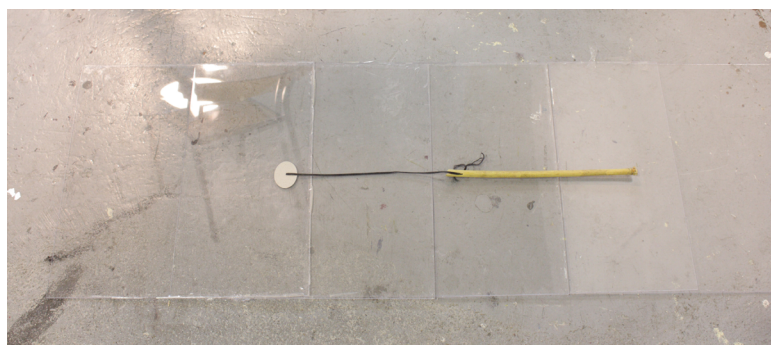
Guinguette de guinguant, (travail collectif) matériaux divers, dimensions variables, Manuel Fernando Herreno, Karim Lamine , Hadrien Picot, 2014 :



Composition estivale, (travail collectif) matériaux divers, dimensions variables, Manuel Fernando Herreno, Karim Lamine , Hadrien Picot, 2014 :



Aux pieds du lit du marin : (travail collectif) matériaux divers, dimensions variables, Manuel Fernando Herreno, Karim Lamine , Hadrien Picot, 2014 :



La baguette harmonique à Michel, (travail collectif) matériaux divers, dimensions variables, Manuel Fernando Herreno, Karim Lamine , Hadrien Picot, 2014 :

VERS UNE TECHNICITÉ DU VIDE

—

L'artiste qui crée du silence ou de la vacuité doit produire quelque chose de dialectique : un vide plein, une vacuité fertile, un silence résonnant ou éloquent

The aesthetics of silence. Susan Sontag,
in aspen, n°5-6, 1967.

La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi même, d'assister du dedans à la fission de l'être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi.

L'œil et l'esprit, Merleau Ponty, éd. Gallimard, 1964, p.81.

“Avec mes collègues nous étudions les mécanismes visant à combler les vides sociaux et économiques. Les vides sont partout, on peut les détecter et cela donne beaucoup de possibilités...”

Grigory Perelman, Komsomolskaïa Pravda, 29 avril 2011

Cette phrase anodine attribuée au mathématicien Grigory Perelman pourrait être comprise ici comme la mise en évidence de possibles applications, dans des domaines complètement différents, des caractéristiques particulières liées aux logiques de représentation permises par les abstractions mathématiques impliquées dans les recherches en physique quantique. A partir du projet de Salon de L'imprésenter, mené dans les murs de l'ufr04, nous tenterons donc de **rendre lisible l'application dialectique de certaines abstractions philosophiques qui, prenant parfois sens au sein des espaces physiques que nous partageons, apparaissent indissociables de certains paradigmes mathématiques étranges mais essentiels à un effort de compréhension spirituelle de la réalité d'aujourd'hui**. On reconnaîtra en filigrane de cet article des paradigmes et une terminologie propres à la phénoménologie de M. Heidegger, le choix de cet auteur recouvrant de multiples raisons. Tout d'abord, la situation politique de l'Europe et les tensions qui la parcourent nous encouragent à revenir sur ce moment très particulier de la pensée Heideggerienne et d'autre part subsiste toujours la nécessité pour l'existence des êtres et des choses d'un rapport au langage fondamental. Mettons en forme une pensée qui éprouve à partir d'un lieu instauré les résistances offertes par l'infini esthétique (Paul Valéry).

Si comme l'a souvent répété G. Deleuze, créer des concepts c'est avant tout répondre à des problèmes, la technicité du vide désigne ici une façon qu'ont certaines choses d'émerger, et de se dévoiler à partir d'absences conditionnées et conditionnantes. La formule oxymorique de “technicité du vide” désigne ainsi un mode du discours environnant l'artistique qui est permis par certaines ramifications de l'esthétique, notre discours s'adressant dans cet article autant à la *praxis* qu'à des considérations métontologiques.

Cette technicité est une proposition visant à étendre l'hégémonie du mode technique de l'être au monde à son point aveugle. C'est une occasion de porter une possible réévaluation contemporaine de la technique à un moment de suspension qui est le propre de la rencontre de l'espace et de l'étant de l'être, que la notion d'inquiétante étrangeté recouvre parfois.¹ Dans le cas du salon de l'imprésenter, objet implicite de cet article et fruit d'une démarche collective, nous dévisagerons les heureux hasards pour mettre en évidence une relation qui s'est instituée entre les différents acteurs du projet du salon qui l'accompagnent de leurs efforts de production artistique. Les diverses teintes que nos parcours respectifs ont permis de donner à la situation à

1. Les Temps Modernes, *Heidegger, Qu'appelle-t-on le Lieu?* ouvrage collectif, n° 650, octobre 2008, Gallimard, 2008

laquelle nous avons répondu au sein du contexte universitaire seront ici mises en avant. Nous revendiquons un acte sensible intervenant dans une spatialité qui restait pour nous inachevée. Nous reviendrons sur ce dernier point tout au long de ces quelques paragraphes .

Le point d'arrêt ou d'absolu que la notion de vide sous-tend souvent, en a fait historiquement un puissant levier poétique et philosophique. La tradition Taoïste en est tout particulièrement empreinte. Proche du néant ou de l'informe le concept de vide apporte cependant l'indice d'un espace, même si ce dernier apparaît dans un premier temps le plus souvent comme infini. Il est donc par définition ardu de donner du corps à cette notion et de dépasser son simple caractère d'évocation. Malgré tout, la perspective artistique et poétique que je souhaite lui donner ici me permettra sans doute de transmettre une charge qui opère dans de nombreuses pratiques et démarches artistiques : pensons à la méthode d'apprentissage du dessin d'observation qui consiste à dessiner par les vides. L'acception philosophique permettra quant à elle d'affleurer durant cet article à la lisière d'une autopoïétique collective.

La concept d'imprésenter, que nous essayons de reforcer sur le mode du vivre ensemble, sera mis en question ici. Le chapitre suivant entrouvre à sa manière cette réflexion sur le vide. Un bref historique nous rappelle que l'opposition du plein et du vide est le principe de la cosmologie des philosophes atomistes de la Grèce antique : Leucippe, Démocrite et plus tard Épicure. Le vide est alors considéré comme la condition nécessaire de la pluralité et des mouvements. La critique aristotélécienne du vide (physique I. IV) repose quand à elle sur la notion de lieu qui nous intéressera par la suite. Aristote le considère plutôt comme un contenant indissociable de son contenu. Plus proche de nous, **Jacques Derrida en précisant brillamment les contours de la Khorâ sémiotique nous laisse entrevoir la possibilité dans le langage de prendre le temps d'une errance avec l'autre.**

LE LIEU, RENVERSEMENT DE L'ESPACE DANS L'ÊTRE.

La technicité du vide est à l'expérience de l'espace ce que le plan d'immanence est au plus près du langage et de la pensée. Il est un moment, ouvert par la dialectique des temps, qui a la saveur d'un rêve.

Le vide se rencontre dans les recoins du lieu. Il existe en langue française de nombreuses expressions employant le terme de lieu ; pour autant, sans en faire une liste exhaustive, il est aisé de comprendre à partir d'elles en quoi cela nous renseigne sur un moment avant tout social. **Un lieu s'instaure, il s'instaure lorsque une forme du vivre ensemble permet des réflexions orales partagées et que ces dernières admettent, peu ou prou, les impasses auxquelles la fragilité du**

langage nous confronte. Dans le moment oral, le **partager** renvoie à une relation particulière des mots avec leur devenir au sein de l'être qui les conçoit et les réengage possiblement par la suite. La notion d'impasse utilisée recouvre en définitive les moments du discours qui, malgré le fil tendu qu'il dessine, se doivent d'être explicités pour assurer de leurs consistance le récepteur. Peu importe la forme que celui-ci peut prendre, **dans le cadre artistique qui nous intéresse il n'engage évidemment pas des explications qui viendraient justifier une production mais bien plutôt des formes périphériques de discours.** Par elles les pensées que nous parvenons à porter aux nues n'achèvent nullement, et ce quelle que soit la pratique ou le médium qui les détermine, une forme sensible ou plastique préalable.

Dans ce cas précis, le vide peut ainsi être juste là, dans le discours de l'autre lorsqu'il est permis d'y entendre des silences, et des absences. Il ne se fait pas le marqueur d'un manquement au travers d'eux, mais le moment ténu et fertile d'une fonction sociale de l'art. Pour nous parvenir pleinement, ce moment nécessite un climat de bienveillance préalable qui nous ramène dans le cas du salon de l'imprésenter à une circulation aux termes de l'espace environnant venant rythmer et déclarer les différents épicycles d'un atelier collectif. À partir d'eux se dévoile un là de l'art, où chacune et chacun, mus par leurs désirs, se retrouvent égaux aux autres face au faire qu'il leur appartient de mener à bien. Cette symétrie des rapports interpersonnels amorce le basculement dans l'espace vide et nous permet d'y déceler une spatialité qui serait absente à elle même. Les contraintes ne sont plus celles de l'espace physique, plus celles des singularités ontologiques mais celles d'un mouvement doux qui contourne le "je". Il semblerait que c'est cette douceur qui donne sa substance à la Khorâ. Le vide aurait la même consistance que l'expérience diffuse dans le principe de Khorâ sémiotique, il est de la même substance que les hétérotopies de Foucault ou les non lieux de Marc Augé mais il ne se résume pas à une phénoménologie du contre.

Inévitablement les manquement évoqués précédemment deviennent, dans le jeu dialectique, des vides qui, à la manière d'appels d'air soudains, suscitent dans le dialogue des micro-événements diachroniques. Le mot regagne son évènementialité.

Précisons que ce ne saurait être de simples emplacements préalables, des à venir dans le langage, car ces moments excèdent des coordonnées espaçantes de l'objectivité à partir desquelles chacun s'engage initialement. **La conformité logique est prise en défaut par l'ouvert des oeuvres tout comme par celui des vides qui les organisent et ménagent des supports au discours.** Ce dernier point réintroduit de l'incertain et du spéculatif joyeux dans les paroles d'un interlocuteur pris dans un mouvement heuristique qui le surprend.

La particularité du vide est donc d'apparaître à partir d'une réciprocité investie et réengagée, définissant par là un mode singulier de disponibilité à l'autre. Il est de façon égale rendu possible à la fois par le cadre plus restreint offert par des réalisations plastiques et par des espaces, qui permettent parfois de rehausser une part sensible restée inaperçue. Ce laisser advenir,

tout en nous éloignant des problématiques liées à de simples sujets engagés dans le procès de leurs singularités, dévoile des modalités nouvelles qui nous réengagent dans un territoire partagé, social et politique. Ces **divers degrés de l'être** sont souvent mis à distance par les artistes restés troublés par les combles de l'histoire de l'art.

Le contexte ainsi énoncé, l'espace s'affirme une nouvelle fois comme un essentiel de la réflexion artistique à partir duquel le regard sur la création se renouvelle (Merleau Ponty). **Un lieu pourrait donc être avant tout la part immatérielle qui peut advenir, et appartenir à tout espace physique, ce qu'il réserve. Je tente de désigner ici ce qui serait une part manquante de nos représentations de ce dernier. Cette part comprendrait des propriétés inappréciées, des moyens variés par lesquels nous nous y engageons.** Dès lors cette pensée laisse advenir des faisceaux de relations que cet espace entretient, semble-t-il, secrètement avec ses raisons d'être. Il laisse en nous l'empreinte de ramifications des jeux de la causalité. Le lieu advient et devance la dimension historique de notre relation à l'espace en question. Pour que les étants, que la technique cristallise en faisant advenir de l'être, puissent s'engager avec l'imaginaire et l'ensemble des processus mentaux qu'ils impliquent, il apparaît qu'un lieu, qu'un vide doive se créer pour leur permettre de se réaliser en des modélisations formelles et esthétiques fantasmées et fantasmatiques qui sont autant de préalables à leur mise en forme physique. Si ces processus empruntent des terrains parfois non balisés, ils retrouvent cependant le chemin d'un sens incarné dans des productions qui en aucun cas n'ont à être justifiées par autre chose que la vérité qui fonde leur présence au monde.

Le cheminement du général (concept de technique) au particulier (méthode et engagement de la subjectivité) est essentiel pour appréhender la lisière, le moment de l'accomplissement de la technique à l'artistique. Même si nous conservons ici les traits d'un subjectivisme métaphysique cartésien il semble que ce rapport à la technique peut être ramené, dans l'environnement ouvert par la technicité du vide, à un accomplissement détaillant d'une relation au dasein. L'être dans l'espace que nous permet d'envisager Heidegger apparaît comme l'occasion de hausser la sidération, le silence que celui-ci provoque en nous, hors d'un mode purement technique de notre rapport au réel.

Aujourd'hui incontournable, le cadre de recherches artistiques et esthétiques délimité par le "salon de l'imprésenter" a été travaillé à l'IHEAP (dans les années Buren particulièrement) ou encore au SPEAP (réenactment du Grenelle de l'environnement) durant les dix dernières années. Si une technicité du vide peut sembler vaine, la philosophie de Heidegger — en tant que mise en scène de complexions productives du langage à partir de l'être — soutiendra dans cet article un effort ayant pour but de proposer une perception, au-delà de la spatialité, qui ne se perde pas dans

une objectivité trop taxonomique. En effet le caractère éminemment pragmatique de la démarche qui accompagne cette réflexion sur le vide apparaît de façon congruente comme repoussoir en ce sens. La confrontation régulière aux préalables instaurateurs de cette ouverture y réinjecte une pensée avant tout mue par la pratique. Nous pensons ici évidemment au travail dans l'atelier 61. L'importance de la notion de lieu dans la philosophie de M. Heidegger et le contexte historique dans lequel sa pensée se développe me semblent par ailleurs être une bonne façon d'en faire émerger des éléments qui éclaireront quelques-unes des caractéristiques centrales de notre époque, la montée des nationalismes et des extrémismes par exemple. Une responsabilité sans terme se dégage d'une confrontation aux antécédents politiques d'un espace.

SUBJECTIVITÉ DE LA TECHNIQUE / MÉTHODE (ARTISTIQUE).

Dans "La question de la technique" M. Heidegger déroule, entre autres, la question de l'essence de la technique. Si son propos est guidé par un effort pour rendre lisible, dans la modernité, l'expression de la volonté de puissance, **il tente bien au-delà de cette attention exclusivement biologique, de détailler un au-delà permis par une méthode.** Par son ancrage dans la philologie ainsi que dans la poésie d'Hölderlin on sent aisément comment cette caractéristique du style philosophique qu'Heidegger emploie est à considérer comme une composante essentielle du discours artistique. Les mots sont valorisés comme un matériau égal aux autres et l'évolution historique du paradigme du philosophe artiste nous assurera sur ce point.

George Didi-Hubermann dans une conférence donnée au centre George Pompidou et consacrée à Pier Paolo Pasolini, revient sur la préposition "selon" qui éclairera ici le sens que l'on peut attribuer à l'essence de la technique commuée dans le moment artistique. L'étymologie permet d'en relever trois points essentiels : **le travail, le risque, la modestie.** Du mot "selon" il révèle ainsi l'idée d'une méthode implicite "qui court tout au long de nos pensées". En revenant sur la **question de technique que nous ouvre Heidegger, on remarquera que, tout en déplaçant les frontières il tend à les fondre avec cette méthode singulière, invitée comme équivalent dans le dasein face au texte d'une ductus. La quête du langage et de la reformulation successive d'un point ténu le rend sensiblement malléable, on s'imagine l'acte du langage.**

C'est, au travers du travail de la langue philosophique et de sa terminologie, qu'il songe à rendre compte de l'étrangeté de l'être. Il reste cependant évident que la rigueur philosophique dépasse la simple mise en jeu de ce "selon". Mais toutefois la méthode, composante essentielle qui parcourt la plupart des disciplines où l'esprit intervient, reste incontournable dans le sens où elle engage à trouver un rythme, des conditions singulières de la mise en jeu de techniques. **En ce sens ne pourrait-on pas réévaluer un cadre en deçà d'une méthodologie, dans le champ des arts**

plastiques et de son enseignement, qui soit le lieu de ce “selon”. En effet une méthode, dans le cadre artistique, n'est pas la simple application de techniques avec force et discernement, elle est la possibilité offerte par l'être de leur donner un lieu, un espace singulier d'expression qui en dévoile l'essence. Une méthode dans la continuité de la proposition de G.D. Hubermann, déploie un endroit à partir duquel la technique n'a pas, a priori, de raison d'être. Sans ignorer l'objet de son application elle prend avec lui des distances, crée entre elle et l'objet une place vide, un moment de suspens. Dans l'expression prendre du recul par rapport à quelque chose, l'écart n'est pas l'objet de la formule, il est indéterminé, cependant déterminant de la formation du sens qui s'ensuit. Voici donc un espace qui n'en est pas un, voici un vide qui n'a de raison d'être que par sa capacité à réorganiser la consistance de l'objet pensé ou produit.

Cette dernière affirmation pose la question du lieu comme espace physique. Le terme de lieu défini par Heidegger est ce qui voit les étants se coodéterminer dans les moments du *dasein*. Dans une perspective plus cognitive, les multitudes de modules, qui représentent des fonctions potentielles utilisées par notre cerveau pour engager des représentations puis des interactions avec notre environnement, établissent en résonance avec un monde fantasmé ou produit, les lieux de ces modulations.

Écrire et dire autour de la spécificité du lieu ouvert par le salon participe à instaurer un climat, qui, toutefois changeant, encourage l'effort pour accéder par des distinctions au cœur des micro-événements que sont les mots qui composent le langage et qui viennent tout au long des processus de création réaffirmer les phylums précédant le *kairos*. La technicité du vide est ainsi une adresse, à partir des conditions de la modernité, à l'étant de l'être impliqué dans l'ouvert de l'artistique. En empruntant certaines manières de l'acte poétique, elle convoque plus spécifiquement l'implication socialisante de l'être à l'espace. Quand la proposition de la poétique prend la forme d'un concept au service d'un auteur, la technicité du vide répond à une nécessité de rendre compte de l'être à un monde qui ne nous le donne pas autrement que comme relation d'un geste vers un objet physique. L'approche de l'être concerné ici implique les grands moments de dévoilement de la pensée Heideggerienne. Face à des enjeux philosophiques grandissants au sein de ce développement plutôt éloigné de l'enseignement que j'ai reçu, les tonalités d'une poétique discursive sont immanquablement à considérer pleinement. En ce sens c'est bien par cette unique perspective que peut être compris le plein sens du titre de cet article. Bien loin de se mouvoir, par le truchement d'une rhétorique sur l'art, à sa surface, il n'a de consistance que par les productions artistiques diverses qui ont accompagné, dans le cadre du “salon de l'imprésenter”, la nécessité du travail de réflexion modeste présenté ci-dessus.

—

VIDE / SELON / IMPRÉSENTER / ESPACE / LIEU / ÉTANT / ESPACE /
 ABSENCE / TECHNIQUE / POÏÉTIQUE / ÊTRE / ÉPISTÉMÉ / AUFGEHEN

INFORME
DANS LA CIVILISATION.

—

Défendre les qualités dialectiques de l'in-informé contre
les formativités fétichistes au travers d'une perception
cinématique de l'objet d'art, hors-temps et
informationnel.

*Comment l'artiste peut-il contester la société alors que son
art, l'art "appartient" objectivement à cette société ?*¹

Daniel Buren,

*La valeur d'une idée se mesure à sa capacité à organiser le
matériau du sujet.*

J.W.Goethe

1. Prise de position après les événements de mai 68 sur
l'enseignement artistique et la place de l'artiste dans la société, in
Galerie d'art, Paris octobre 68, n°57, les écrits de 65-90 Capc

INTRODUCTION :

Comme l'indique son titre trop ambitieux, ce chapitre concernera un questionnement sur nos manières de mise en forme. Le terme de manière insiste ici sur le détachement qui nous emporte, parfois dans la quotidienneté de notre regard sur les choses, et qui nous masque l'intériorité signifiante de leurs nécessités. L'informe sera ici utilisé, presque exclusivement dans le cadre du discours en tant qu'arrière-plan dialectique et schème phylogénétique de notre espèce. Malgré une attention particulière à la notions de théâtralité, nous nous inscrirons dans la continuité de la "théorie de la formativité" définie par Luigi Pareyson, en considérant cependant une conception cinématique de cette dernière. Nous mettrons en avant son rôle de relais dans les processus imaginatifs complexes et l'intériorité mythologique et spirituelle.

Tout comme l'unitotalité de l'oeuvre est le processus même de sa formation porté à son terme, de même on peut dire que chaque moment de ce processus contient d'une certaine manière en soi le mouvement tout entier ; tout comme l'oeuvre est la quiétude du processus, c'est à dire l'oeuvre pendant qu'elle essaie de s'accorder à elle même. D'ailleurs, si dans l'oeuvre accomplie chaque "partie" contient et révèle le tout, cela est possible justement parce que chaque "moment" du processus de sa formation en condense en soi l'entier mouvement.

Luigi Pareyson. *Théorie de la formativité*,
tr. Gilles A. Tiberghien et Rita di Lorenzo, Paris, ed. de l'Ecole Normale, 2007, p.137

Cette connaissance du sensible, cette capacité observable de mise en forme unique, notamment par la diversité qu'elle produit au sein d'une même espèce, nous pousse à nous interroger sur les mécanismes qui l'engagent. La dématérialisation de l'objet d'art — comme un sursaut en réaction, entre autres, à la multiplication des objets de consommation (Duchamp 1917, Warhol 1967) venant parasiter son marché toujours en quête de valorisation — met aujourd'hui en évidence par l'absence et l'appui des sciences cognitives un champ homogène que constitue notre capacité à distinguer les dynamiques intentionnelles dans une mise en forme (nature, contexte, individu, technique, style, objet). Nous avons atteint un recul permettant de déchiffrer en quelque sorte les contenus intentionnels d'un agent humain.

Bien loin d'une traditionnelle critique de la consommation, il reste ici à comprendre, pour compléter la trame de recherche que constitue ce mémoire, les modalités, au sein du milieu de l'art, de toute une fantasmagorie de la mise en forme des images. Les imprimantes 3D ménagères qui apparaissent un peu partout, et qui sont largement encouragées dans leur démocratisation (fablab, La Poste, internet) traduisent un phénomène étrange de fétichisation de l'acte de formation technologique. L'acte corporel comme dans le cas de la communication est une fois encore mis à distance par la technique et médiatisé au prix pour certains individus d'une angoisse croissante face à l'échec.

En effet, si cette mise à distance permanente permet à certaines sensibilités un accès au réel progressif, à leur rythme et d'une façon a priori insoupçonnée¹, il reste cependant certain que le coût de cette tendance, dans tous les sens du terme, se fera sentir écologiquement. Nous pensons bien sûr aux merveilles qui sont déjà réalisables avec cette technologie comme les prothèses home-made ajustées à la perfection mais cependant nous marquons ici notre inquiétude face à cette éloignement croissant de l'acte de mettre en forme.

L'art, son milieu, et la vie sont confondus, mais l'art professionnel reste un milieu d'élite ; il reste donc évident que le nombre des individus qui sont sensibilisés de façon aiguë aux questions de théâtralité, de matériologie et de normativité dans les processus de formation qui nous entourent reste limité. Cette dimension de la formativité n'est pas explorée directement par L. Pareyson mais nous savons qu'elle joue un rôle de séduction incontournable dans l'art contemporain et ses formes monumentales notamment. Cette séduction est à la fois subie par l'artiste (ou ses assistants), aux prises avec son processus, et par le spectateur désirant que celle-ci lui plaise. Ceux des artistes dont le propos est systématiquement impliqué dans des valorisations de la communicabilité, du divertissement, du spectaculaire et de l'économie sont donc incontournableement tributaires d'une idéologie de marché et de la théâtralité qui la caractérise. Nous ne nions pas à l'art sa contingence mais nous insistons sur la responsabilité sensible qui incombe à celui qui y prétend. Si le constat demeure hâtif il ne faut pas lire ici une dévalorisation de ce type d'art ; cependant, tout en étant pleinement conscient des nécessités de l'*aufgehen*, nous ne pouvons ici, face à l'ensemble des références agencées précédemment, en considérer le bien fondé.

Notre civilisation qui promeut une performativité de l'informationnalisation nous conduit par la négative à ce qui peut être in-informé : nous chercherons donc dans les matériaux les plus originellement présents dans notre environnement. Face à la pierre, le bois, ou la terre, nous pensons ici à un matériau dont le seul prestataire est un insecte, la cire d'abeille. En fonction des époques elle a eu des applications multiples. Elle a notamment contribué en tant que subjectile à la transmission de l'écriture (tablettes de cire), à la confection de sculptures (cire perdue). Ses qualités processualisent des caractéristiques qui ont aujourd'hui valeur d'éclaircissement sur notre capacité à sentir au delà d'une dimension pratique et technique les implications écologiques réelles d'un matériau quel qu'il soit.

Nous ferons largement appel aux sculptures réalisées pendant notre cursus universitaire. Elles sont pour la plupart traversées par le mythe d'Icare, raconté notamment dans les métamorphoses d'Ovide et auquel revient l'origine de ma première sculpture *Apoïdéa ne nous quittera pas* dont nous parlerons plus bas. L'utilisation de ce mythe traduit une approche critique contenue toutefois dans un formalisme classique. C'est par cette articulation que s'ouvre la critique anthropologique de la

1. Science Humaines, *génération numérique, des enfants mutants?*, n°252, octobre 2013.

culture que je tente de mettre en place plastiquement. Le sujet de cette critique est tout à la fois l'art et notre civilisation : ce qui est vrai dans l'art l'est aussi pour la vie. Les tendances et sentiments liés à une posture artistique portent en eux les mêmes enjeux : des inclinations humaines qui veulent leur épanouissement.

On y trouve, dans une forme toujours dominante de la rationalisation, une capacité de dévoration et d'épuisement des ressources qui n'a d'égal que la diversité des moyens mis en oeuvre à cette fin. Un temps, les tablettes de cire dont nous parlions ont recueilli l'écriture; ce furent ensuite les parchemins puis le papier, mais peu à peu le blanc puis l'écran de verre se sont imposés avec plus de force et de précision comme les subjectiles de nos constructions mentales et de nos agencements aux fins d'un produire. Aujourd'hui l'écran est devenu un support essentiel de la diversité des représentations impliquées par la révolution informatique. Les virtualités se sur-déterminent par le prisme d'une tactilité uniformisante et peu sont ceux qui y voient un pur fantasme

TRIPTYQUE ET MISE EN FORME D'UN CRI HÉRMETIQUE.

*Un âne peut-il être tragique ? — Périr sous une
charge que l'on ne peut ni porter, ni jeter à bas ?...
Le cas du philosophe.*

F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles, Maximes et traits*, 11, p.483, 1885

La veille de l'installation de mes pièces pour l'exposition du prix Michel Journiac #5, j'ai du re-réfléchir sous la pression, pour installer le casque qui compose aujourd'hui le paysage du "cri hérémétique". L'assujettissement philosophique de l'art a remplacé la muse, la forme pure ne fera plus débat (procès de Brancusi) face aux tensions grandissantes de notre époque. La sensualité des lignes est toujours là mais elle se pare d'ironie et d'une défiance à la rationalité de surface(subjectile). Cette série d'oeuvres est la plus marquante d'une tentative de fondre des conceptions et des exigences artistiques que l'on pourrait attribuer aux deux amis qu'étaient C.Brancusi et M. Duchamp.

Déballer le masque (ou casque) en vue de le repeindre à l'occasion de l'exposition a laissé la bâche qui le recouvrait s'imposer en soutenant encore une fois la logique de l'oeuvre ouverte, déballée et ainsi renversée sur le sol, brouillant les pistes d'un objet qui n'avait jamais su trouver de terme dans un agencement. Le lendemain, suite à une longue soirée d'émules autour de ce masque de philosophe, j'ai déposé un ensemble abstrait et peu lisible sur une estrade dans la même position que la veille, sur le sol, la bâche en dessous.

Dans le white cube la bâche jure, trahit la simplicité de la forme du masque. Trois plaques de verre de même taille sont chez moi, une seule suffira. Le verre se fait lac, miroir, il redouble le masque



Cri hermétique, plâtre, verre, bois, cire d'abeille, dimensions et teintes de blanc variables, 2014



Philomorphisme, coquillage, boîte en acier, verre, plastiline 2014



Dévoiler le subjectile : verre, tissu polaire, scotch, 2014

du philosophe aux grandes oreilles² ainsi que le socle qui cadre la scène que les objets jouent. La peinture qui les recouvre est comme prévu la même que celle des murs et du socle, ils se fondent avec leur milieu. La leçon de Nietzsche m'apparaît bien incorporée : **Bien entendre n'est pas bien penser, bien voir n'est pas discerner, n'est ce pas simplement être patiemment aux aguets?**

Suite à la découverte dans des conditions de stress de cette sculpture une autre qui se situait chez moi est devenue signifiante. Elle s'appelle aujourd'hui *philomorphisme*. La maquette en plastiline qui avait servi à la réalisation du masque est devenue une partie d'une autre nature morte qui, elle, décline le motif implicite de la nature aux sources du sentiment philosophique. Le coquillage qui fait face à un buste fait d'une pâte toujours ductible, est devenu la concrétion de signe naturel, un château "naturel" parfois nécessaire à la formation d'une pensée. La redondance des trois plaques de verre me permettra donc d'insister sur la notion de subjectile et de transparence qui se peut définir notre époque. "Forcener le subjectile" a écrit J. Derrida, voilà ce que je propose de faire plastiquement en ajoutant aux deux premiers un troisième terme plus minimal qui pourrait agir comme une clé de lecture. C'est le geste de déballage, encore lui, qui m'en donne l'intuition, le tissu en polaire bleu sombre qui m'avait servi est parfait pour cela.

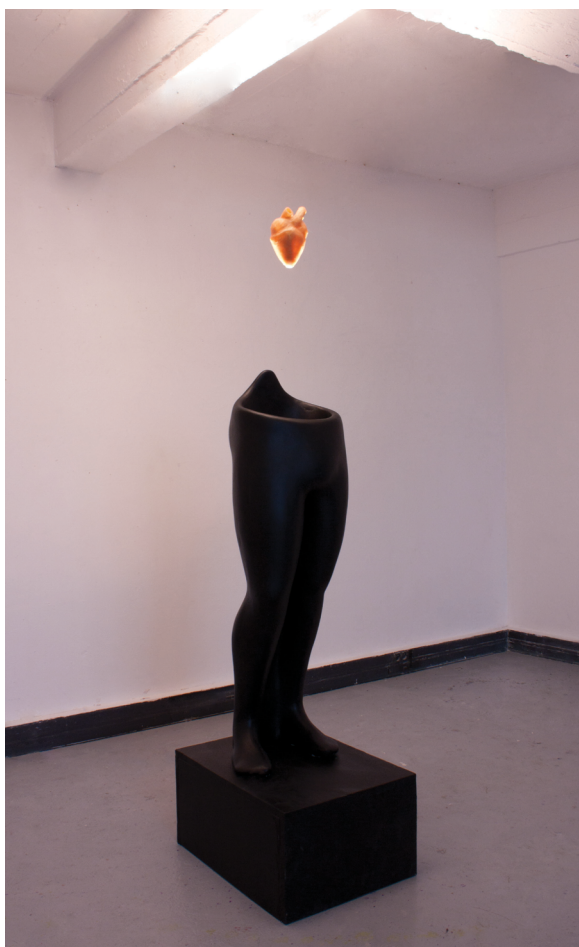
L'APPRISE NOTE,

*Après d'un coeur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur
J'attends l'écho de ma grandeur interne
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur*

Paul Valéry, le Cimetière marin.

L'envie de rejouer des temps infimes de pensées, de surgissements intimes d'images dans des actes de production longs et éprouvants, sous-tend une prise de risques. L'acceptation de la nécessaire fragilité poétique de ce qui, devenu écrit, s'y rapporte. En ce sens je suis attaché à un devenir de l'oralité qui voit la fragilité et le **dasein** entrer en jeu. Développée par Heidegger dans le neuvième paragraphe d'Être et temps parut en 1927, cette notion d'être là, ou d' "être-jeté" distingue en moi une sensibilité qui compose maladroitement avec une rigueur et une forme du discours qu'il m'importe de ne pas laisser devenir trop rigide. En ce sens je cherche à laisser

2. "O Dionysos, divin, pourquoi me tires-tu les oreilles ? » demanda un jour Ariane à son philosophique amant, dans un de ses célèbres dialogues sur l'île de Naxos. « Je trouve quelque chose de plaisant à tes oreilles, Ariane : pourquoi ne sont-elles pas plus longues encore ? » p.560



L'apprise Note, plâtre peint et cire d'abeille,
148x 37x45cm, 2012.

s'infiltrer ici la fébrilité de l'instant vécu. L'enseignement et la recherche dans les arts plastiques doivent à mon sens impliquer les spécificités inhérentes à une structuration fuyante et fonction de l'instant, distinguant ce dernier de ceux qui ont cours dans les sciences humaines et sociales. Le temps de l'écriture admet un écueil, celui de mettre en avant cette mise en temps singulière qui met à distance une nécessaire rencontre de son propre corps. L'agir artistique est une prise de risques et l'écriture qui l'accompagne peut et doit sans doute en rendre compte. Face à la dématérialisation croissante des oeuvres et du milieu de l'art, je tente par des actes de production longs et éprouvants une longue méditation portant sur le corps. Par l'existence d'un objet physique, je souhaite offrir et étendre cette dernière au regard des temps qui nous parcourent. Cette production procède d'une réflexivité et d'une dialectique essentielles à mon propos artistique qui, autant que faire se peut, est l'occasion d'une mise en abîme de la posture artistique et des questions qui l'accompagnent.

Celle de la représentation est au coeur de cette sculpture, il s'agit de rappeler à nous la distance qui nous sépare d'elle, la question de la nécessaire évaluation d'un réel qui tend à s'effacer quand nous nous trouvons investis par les potentialités d'une image quelle que soit sa nature. Dans l'art des fresques la représentation archaïque grecque a hérité de l'art égyptien sa capacité à faire sentir — par un représenté alternativement de face ou de profil, que John Boardman définit comme un “bipôle sémiotique” — un basculement du processus imaginatif, soit dans l'ordre cosmologique, soit dans celui de la réalité. Ce n'est pas le cas de la statuaire qui préserve par sa frontalité une éternité de la contemplation, mais pour autant elle maintient, par son rôle funéraire dans le cas des kouros, cette ambiguïté.

Je tente donc dans ce contexte d'exprimer une chronologie de la représentation qui commence à la statuaire archaïque grecque et ses influences égyptiennes. Le type de statuaire qui a inspiré cette production se rapporte à la période située entre -650 et -500 avant J.-C. L'historicité que j'annonce sera quelque peu détournée pour adresser à notre contexte culturel un hommage funeste ambigu.

Le Kouros est une représentation double qui émerge à la fin de l'archaïsme grec. A la fois figure héroïque divine indéterminée et image d'une jeunesse éternelle, on le plaçait le plus souvent dans des temples dédiés au dieu Apollon ou sur la tombe des jeunes hommes mort à la guerre. Ils avaient pour vocation de transformer le sacrifice, fait pour la survie du groupe, en consécration³, Apollon étant considéré comme le protecteur de la structure sociale et de la norme collective⁴ en Grèce antique.

On peut alors comprendre comment il peut retrouver un ancrage dans un lieu institutionnel

1. Jean Ducat, *Fonction de la statue dans la Grèce archaïque* : Kouros et Kolossos

2. Philippe Descola. *Ontologie des images funéraires, image d'un archétype d'un jeune homme en gloire. Image héroïsée qui demande l'idéalisation*. Cours au Collège de France, 1er cycle n°7 - (37'22 - 46'42)

comme le musée. L'accent est ainsi mis sur la dichotomie entre nature et culture. A la lecture de Nietzsche cette opposition est remplacée par une dialectique du dionysiaque et de l'apollinien qui dans leur interdépendance co-existent nécessairement. C'est le moment de leur rencontre qui s'imprime fréquemment dans mes productions. Ici le rayonnement du coeur voit disparaître l'absence d'une représentation du haut du corps et ouvre la possibilité d'un devenir thériomorphe, d'une hybridation. L'absence de la possibilité d'un regard sur le monde est remplacée par l'hégémonie d'un coeur en cire d'abeille. Il est le premier pas fondamental d'une considération du règne de la nature en nous. L'ontologie naturaliste qui peut être définie comme "La mise en évidence que les qualités physiques des êtres et des choses font partie d'un même continuum universel"⁵ ainsi que l'anthropologie culturelle sont des champs de recherche au centre de cette production artistique. Du point de vue biologique, des études de 2003 ont montré l'importance des neurones du coeur dans les prises de décision d'urgence et dans la gestion des émotions.

On peut également considérer, pour éclairer notre propos, que la dialectique mise en place dans le Banquet écrit par Platon aux environs de 380 avant J.C. tisse une description de la quête artistique qui va dans le sens d'une ontologie naturaliste. Les différents moments du livre mettent en jeu nombre de distinctions préventives contre les mensonges d'une phénoménologie oublieuse des sentiments et de la diversité des situations émotionnelles mises en jeu dans le cadre d'une représentation. Différents investissements de l'Éros y sont décrits comme venant nourrir les mécanismes qui nous engagent dans le monde. On peut alors aisément comprendre comment le naturalisme du modèle qui remplacera la statuaire kouros — qui se développe à la période à laquelle Platon écrit, — présente le risque de voir disparaître les spécificités ontologiques de l'émergence de l'image. Le réalisme dicte selon lui aux regardants un consensus de la représentation et de la logique anthropocentrique de la réception. Ce consensus marque un premier temps socio-culturel qui détermine une univocité de la réception sous l'égide de son apparition déterminante (par la sculpture) dans des lieux publics. La traduction du réel de l'humain pour l'humain entretient ainsi un rapport narcissique dangereux qui est toujours le propre de la civilisation occidentale.

Platon dénonce donc l'idée d'une naturalisation de l'expérience de la représentation qui dans le style archaïque est tronquée pour favoriser des modes d'interprétations (métaphoriques essentiellement) que l'identification naturaliste anthropomorphique oblitère. Le style archaïque, même si il est plus ou moins codifié, permet aux différentes populations qui hériteront de cette esthétique de s'y reconnaître, au delà du principe illusionniste que sa finition précise participe à maintenir. Le déplacement de la notion de modèle artistique canonique lisible en filigrane tout au

3. *La Sculpture grecque archaïque*, John Boardman, *Les regards de l'image*, Roland tefnin, éd. La martinière

long de l'histoire de l'art me permet d'évoquer la question de son rôle au sein d'une société.

En ce sens le volume que j'ai réalisé peut être considéré comme un indice menant sur les traces des conditions historiques qui fondent notre rapport à la contemplation en tant qu'ivresse du *dasein* et de la représentation. Cette oeuvre questionne également le rôle de l'iconicité et sa mise en question par la notion de *ready-made* tout en proposant de dépasser les deux contextes que délimite en réaction la tradition intellectuelle artistique moderne.

J'ai essayé de réunir pour les comprendre, trois temps, trois différentes modalités de la représentation. Les deux premières pourraient être considérées comme de simples citations, la dernière, celle que j'ajoute réellement, profondément symbolique et biologique est cependant dépendante formellement et mécaniquement des deux premières. Le remontage, l'assemblage de ces deux approches permet également de faire le récit du dépassement des segmentations taxinomiques de la figuration dans l'histoire de l'art.

Les artistes grecs de l'époque archaïque grecque ne comprenaient ni ne concevaient un art de pure représentation : sculpteurs et peintres continuaient d'observer la vieille formule géométrique de décomposition des parties du corps, prises individuellement et vues de face, et présentaient des images et des tableaux d'ensemble qu'il fallait "lire" et non comparer à la vie..

La sculpture grecque archaïque, John Boardman ; trad. de l'anglais par Lucie Marignac, p.65

Tout comme la trace dans la terre est la première lecture, la marche est selon moi le premier médium du pouvoir. Dans son déroulement historique elle se transmet par sa transformation dans les schèmes d'élévation, lisibles dans le devenir sédentaire et l'agriculture. La statuaire archaïque (taille, ligne, verticalité marquée), l'architecture et l'art participent à le diffuser. Outre sa dimension religieuse monumentale, le modèle égyptien m'apparaît éminemment politique et l'on peut penser qu'il permettait d'asseoir consciemment ou non le caractère divin et hors temps des élites en tenant à distance les masses de toute confusion entre le réel et l'imaginaire autonomisant et créateur de sens nouveaux. Je retrace donc simplement l'émergence d'une technologie culturelle du *pouvoir faire* qui dans un contexte politique et social aliénant est bien souvent désamorcée et voilée par sa théâtralité.

Les jambes de mon kouros sont liées, comme prises dans une viscosité sombre et goudronneuse, qui fait écho à un état d'aporie ou d'impuissance qu'inscrit parfois en nous la société. Cette enveloppe, ce corps historique oscillent ensuite par la fluidité de la forme vers la phase, essentielle dans l'histoire de l'art, de l'objet détourné de sa valeur d'usage. Oscillant entre le caractère sacré

du bénitier, la posture du boudha, le dessin de l'urinoir Duchampien, je réitère poétiquement l'usage du contenant tout en rendant lisibles les forces que les différentes approches de l'objet d'art précédemment évoquées ont revêtues. Elles viennent servir dans un dernier temps la fragilité d'un coeur de cire d'abeille translucide. Métaphore poétique et politique ouverte, la cire contient selon moi mécaniquement les informations nécessaires à la conceptualisation mentale et corporelle de la génération. Elle renferme à la fois des principes poétique et symbolique fondamentaux (odeur, couleur, textures, ruches, matrice) et des principes de production qui le sont tout autant (tablettes d'écriture, techniques de moulage, éclairage, nourriture, médecine).

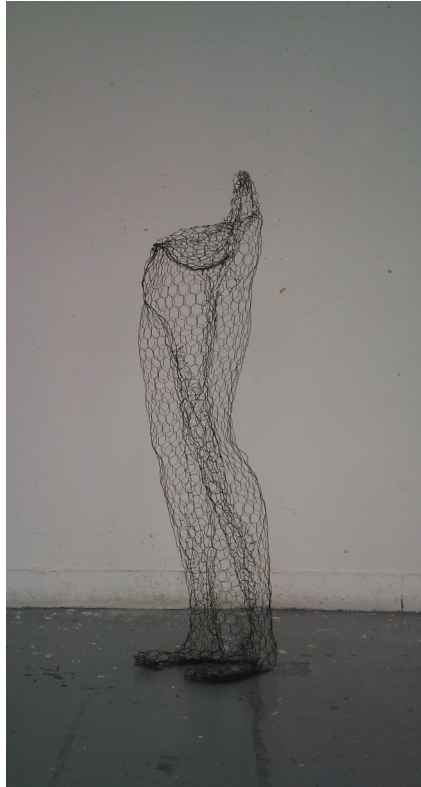
La notion du "corps propre" issue de Maurice Merleau Ponty qui défend une corporéité indissociable du langage me permettra de tracer le cheminement patient qui relie cette oeuvre à ma démarche artistique et plus particulièrement à ma pratique des percussions vocales. Pour lui les mots ne sont pas le reflet de la pensée: "la parole n'est pas le "signe" de la pensée"⁶. On ne peut dissocier la parole et la pensée : les deux sont "enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du signe". Le langage implique d'abord une activité intentionnelle, qui passe par le corps propre. "La pensée n'est rien "d'intérieur", elle n'existe pas hors du monde et hors des mots."⁷.

En y croisant ici la notion de Khorà sémiotique définie par J. Derrida puis par Julia Kristeva on peut essayer de comprendre cette gestation dans le corps propre. Ce processus de gestation pourrait être en définitive le sujet pris dans "le procès de sa singularité" (Deleuze) qui s'exprime pleinement dans la sphère artistique. "Dans la théorie de Platon, la Khorà désigne « un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu [...] » (Kristeva, 1977a : 57). La khorà sémiotique serait le lieu d'un perpétuel renouvellement signifiant (l'être et le devenir).

Elle est un espace chaotique qui « est et devient préalable à la constitution des premiers corps mesurables » (Kristeva, 1977a : 57). Tracée par les pulsions, elle « est une multiplicité de rejets qui assurent le renouvellement à l'infini de son fonctionnement » (Kristeva, 1977a : 58). Le rejet rejette le découpage linéaire signifiant/signifié. Il rejette « l'isolement du sujet comme sujet signifiant, mais aussi toutes les cloisons dans lesquelles ce sujet s'abrite pour se constituer » (Kristeva, 1977a : 58). Tel un « corps dansant » (le grec khoreia signifiant « danse »), la khorà sémiotique est en perpétuel mouvement. Elle dynamise le signe (ainsi que le sujet) en disposant le rejet au cœur de sa structure. Tout comme la danse permet au danseur d'explorer une infinité de mouvements corporels, la khorà sémiotique est un potentiel infini de mouvements signifiants réalisables"

6. Maurice Merleau Ponty, *phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1954.

7. *ibid* chap. 6, p.209-213.



Réalisation en court, dans la réalisation deux finitions possibles se dessinent. Une, celle de droite m'apparaît être une ironie qui se fait pour moi.



Marcel Duchamp, *Fontaine*, ready-made, urinoir en porcelaine, 63 x 48 x 35 cm, 1917

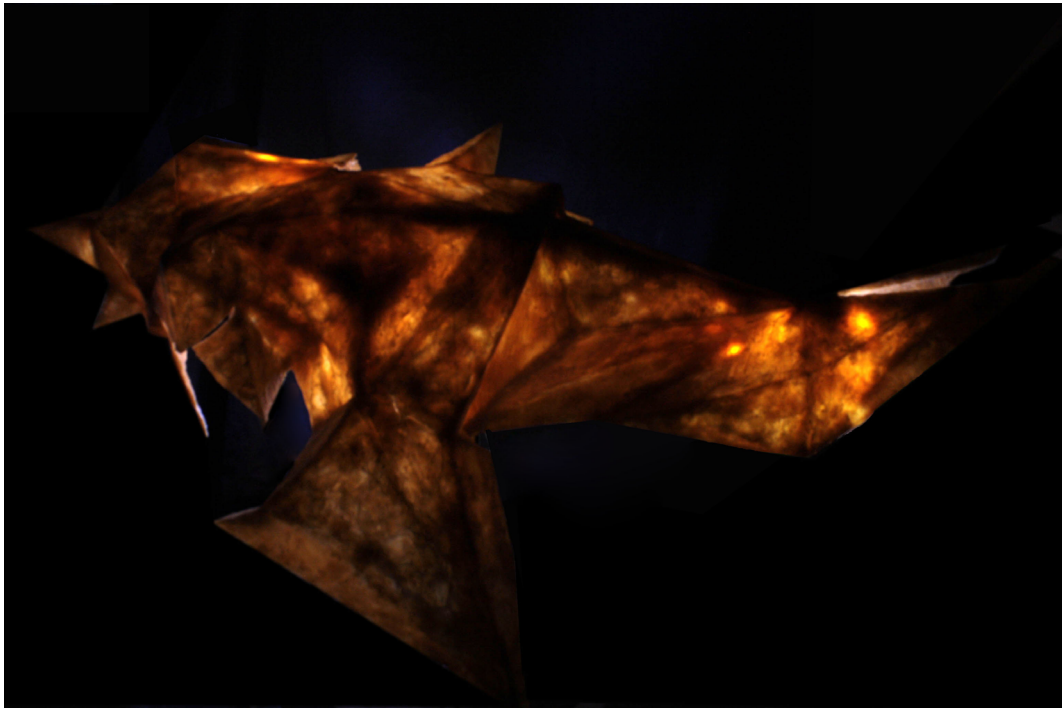


Kouros de Kroisos, marbre de Parian, trouvé à Anavyssos (Grèce), aux environs de 530 av. J.-C., exposé au Museum national d'archéologie d'Athènes. 192cm

Le déplacement physique, figuré par la jambe de devant est rendu impossible dans ma sculpture, les jambes sont liées mais un mouvement intérieur inaliénable persiste. En ce sens, ma sculpture se rapproche du travail d'Anthony Gormley dans sa volonté d'offrir les indices d'une incorporation sémiotique dans un corps considéré comme le lieu primordial de l'expérience du monde. Cependant A. Gormley, comme Xavier Veilhan, trouble selon moi son propos en se soumettant à des technologies théâtralisantes. Si ma curiosité me pousse à m'y intéresser, il m'apparaît depuis la réalisation de *Apoïdéa will never Gone*, qu'il est important de ne pas participer à la diffusion d'images reflétant des logiques et "promesses" transcendantales scientistes, selon moi à l'œuvre dans nombre de métiers de "connaissances". L'épanouissement ne me semble pas passer nécessairement par une pensée exclusivement verticale portée sur le dépassement permanent de ce qui est, par le vouloir, technique ou mystique. C'est le caractère polysémique et social du langage oral et l'effort poétique et dialectique de reformulations impliquant l'expressivité d'un corps pensant l'autre qui par delà le bien et le mal m'importe.

Souhaitant en faire une œuvre pérenne et transportable aisément, je compte tirer de cette sculpture un négatif qui me permettra de la reproduire en expérimentant une variété de matériaux (fibre de verre, de carbone, coulées). Pendant la réalisation, dans les temps d'atelier, plusieurs finitions possibles ont émergées. Certaines m'apparaissent comme des ironies qui se sont faites pour moi : Le hasard m'a fait croiser un ballon en forme de cœur qui a remplacé momentanément celui en cire d'abeille en faisant inmanquablement écho aux œuvres de Jeff Koons que j'abhorre. J'ai maintenant beaucoup d'affection pour ce ballon qui lentement se flétrit et qui m'a ramené à ma nature trop souvent revendicative. Mise en contraste avec d'autres, elle me permet l'autodérision dans le cadre de son expression artistique et sociale au sein d'un atelier collectif. La finition pour le moment d'un noir uni sera peut-être prochainement transformé au profit d'un dégradé de matité, du bas vers le haut au papier de verre très fin, d'un gris anthracite et accompagné de détails de pierre vers le noir introduisant l'idée d'un temps particulier propre à l'usure. Une solidarisation du socle avec les jambes aura sans doute lieu avec le premier tirage.

APOÏDEA NE NOUS QUITTERA PAS



« (...) une de nos servitudes majeures : le divorce accablant de la mythologie et de la connaissance. La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre. »

Roland Barthes, *Mythologies* Seuil, 1957

Introduction

Dans la continuité de l'idée d'archéologie du savoir visuel entreprise par Didi-Hubermann, je tente de retrouver dans notre époque ce que pourraient être les caractéristiques archaïques du mythe d'Icare. Celles-ci peuvent se révéler dans la rencontre, observée ou vécue, d'une cohérence historique et de l'inscription sémantique des matériaux dans notre époque. L'exemple de Lascaux et de Peche Merle, où ont officié des "artistes", ou pour le moins des auteurs reconnus par leur groupe nous renseignent sur ce point. Marc Groenen a relevé comment les jeux de lumière rassurants provoqués par une torche dans l'inquiétant environnement de la grotte ont amenés

des inventions magnifiques dans la représentation, notamment à partir des reliefs de la pierre. En effet, le dessinateur croyant apercevoir des visages suggérés par les aspérités de la roche y relevait, par un trait les soulignant, des isomorphismes (détermination double). L'image dialectique que nous avons abordée dans l'analyse du Turntablism sur la culture semble beaucoup partager avec cette situation paléontologique où l'homme se tisse, en relation avec son environnement, par une technique dépassée par le désir d'affirmer, de souligner la découverte d'une forme familière. L'isomorphisme est un principe qui permet le devenir poétique d'une technique qui informe alors à la fois une fonctionnalité et une représentation. C'est une pensée dans le temps de la formativité inspirée par la technicité qui divulgue à son interprétant le caractère spécieux d'un objet en lui offrant la possible conscientisation de ses implications perdues.

C'est à partir de cette lecture de la matérialité que j'analyserai comment certains artistes contemporains, en se référant à des modes de production technologiques dans leurs oeuvres, prennent le risque d'une aliénation qui se situe dans le prolongement des dérives fantasmagoriques qu'elles sous-tendent. Mes propositions plastiques en cire d'abeille prennent place dans un interstice entre **"l'esthétique de la modernité"** développé par Xavier Veilhan et les attaches naturalistes que je développe dans mon travail, le positionnant, sans doute uniquement au premier abord médiatique, pour un art **"de la surface"**

Il utilise le mode de représentation et les techniques, qui ont cours dans la production industrielle assistée par ordinateur, caractéristiques de notre modernité. Le corps est ainsi absent de son travail ou du moins diminué au profit d'un dispositif métrique le neutralisant. Pour exemple, ses animaux, peints en monochromes, lissés ou découpés en facettes sont enfermés dans une homogénéité d'aspect qui empêche le corps pensant de s'y projeter. Ces volumes incarnent l'idée pleine et historique de la représentation d'un "je" stéréotypé par des algorithmes mathématiques et une valeurs marchandes. Ces valeurs "artistiques" trouvent leur accomplissement, vulgaire et direct, dans le Blue Boat. La vue du carrosse qu'il a réalisé dans Versailles surprend par sa corrélation à la logique transcendantale de Platon. Elle est ici considérée dans ses aboutissements à travers des âges qui comme le nôtre, participent à l'épuiser :

"Sous le règne du principe de rendement, l'art oppose aux institutions répressives l'image de l'homme en tant que sujet libre ; mais dans les conditions de l'aliénation, l'art ne peut présenter cette image de la liberté que comme négation de l'aliénation"¹.

Le moment de la production artistique ne peut passer exclusivement par des principes de la mathématique, il doit s'opposer, dans la consistance des sensibles dont il hérite, le corps. Le tout

1. Th. Adorno, Die gegängelte Musik, Der Monat V, p. 182.

que forme l'image poétique articulée doit porter la trace d'une prudente déconstruction préalable ainsi qu'une durée de l'incorporation de son sens. La matériologie que j'utilise pourrait être une faiblesse cependant si je dois me voir imposer au jour le jour une quantité d'effets, il me semble raisonnable d'en user également à mon tour. Phagocyter le propos artistique de Xavier Veilhan me permet de suivre le déroulement des notions qu'engage notre époque ainsi que son art et de prendre connaissance et position par rapport à une esthétique qui est selon moi débordée par une relation trop étroite avec la séduction et l'effet que véhicule la technique. Ma proposition plastique trouve son énergie dans l'intimité du corps qui seul peut faire émerger une image multiple, le désignant ainsi du même coup comme lieu essentiel de l'art.

Si les forces du renouvellement s'entendent dans les paroxysmes de l'histoire ou les mythes, il me semble qu'un rapport se tisse avec un "possible" plastique et la cire d'abeille. Sa matérialité ouvre dans le jeu d'une phénoménologie du contre notre corps à la contemplation de l'idée de variation continuée. Elle se donne presque entièrement et se dévoile, par sa transparence, comme le lieu physique d'un agir sur l'informe. Ces éclats d'ambres, que sont les visions, les images que le temps fossilise dans l'inconscient collectif, fuient, par cette nature, le temps propre au règne de l'organique. Leur reconstruction par l'hybridation d'éléments symboliques, le "remontage" méthodique d'éléments signifiants, tels que le cinéma ou le collage l'abordent, est inévitablement lié à la narrativité d'une oeuvre. À mon tour je tente en impliquant quelques assertions silencieuses d'atteindre un imaginaire collectif qui puisse s'ouvrir aux potentialités d'une intentionnalité dynamique en réponse à un réel que l'art participe, dans sa diversité, à nourrir.

Tout comme l'énonce Didi-Hubermann dans *la survivance des Lucioles*², la métaphore politique des abeilles et de la cire qu'elles produisent, à travers une odeur, une couleur, une lumière et une transparence se charge pour moi d'une force auratique culturelle profondément ancrée dans mon époque. Cela peut se traduire par ses propriétés intrincèques et extrincèques. La cire tire selon moi de cette capacité à organiser, d'un point de vue premier sur l'outil, une mise en espace toute à la fois palpable et fragile. On peut noter qu'elle contredit la logique du non-événement, de son devenir figé et de son gaspillage. Tout en considérant aussi son héritage mystique et religieux, une sculpture exclusivement en cire est une sculpture éternellement en mouvement, elle peut entre autre se surdéterminer dans la continuité d'une nouvelle production.

Sculpter les actes

Cette sculpture est issue d'un brassage de référents (mythologie, art contemporain, animisme) dans une Khorâ, un lieu de l'informe fait de significations mouvantes et incessamment renouvelées.

2. La survivance des lucioles

On peut y découvrir le terrain d'une *dunamis*, qui par le filtre de la conscience, fait à nouveau du mythe un devenir essentiel. Celui que je voudrais instaurer me permet de faire le récit d'une rencontre trop violente pour être vécue. Cette rencontre est celle de nos conceptions — les plus souterraines, celles que l'on tait pour préserver notre nature sociale — avec celles d'autres auxquels ont est violemment opposé mais qu'on ne peut contredire physiquement. Le désir de combattre l'homme mauvais devient le désir de créer avec l'animalité.

Si la sculpture est un évènement, je puis ici faire part du sain épuisement que j'ai expérimenté à travers elle et les impératifs de temps liés aux études universitaires. Les heures tardives de travail et l'expérience trouble qui en découle liée à l'odeur si caractéristique de la cire d'abeille sont un doux souvenir d'ivresse artistique. L'important n'est pas la véracité de l'image, mais son apparition à un moment particulier. La lumière qui se diffuse à travers ce matériau dans ma sculpture provient d'une lueur glaciale de LED. La cire la réchauffe et la recouvrira bientôt totalement. La société organisée, à travers la culture orale et écrite véhicule des entités mouvantes autonomes et en attente de leur pleine réalisation. Elles sont les spectres de nos consciences parfois oublieuses et en tout cas trop souvent contenues.

J'ai cherché en 2009, en réalisant la sculpture "Apoïdeo will never gone", à déployer la parole des abeilles qui comme on le sait tendent à disparaître à cause notamment des pesticides largement utilisés dans l'agriculture. Symptomatique du rapport destructeur que l'homme entretient avec son environnement, ce comportement nie la place des abeilles comme celle de bien d'autres animaux dans le monde. La notion d'*Umwelt* développée par le fondateur de l'éthologie Jacob Von Uexküll que développera ensuite Konrad Lorenz est au cœur de ce problème écologique. Cette notion tend à démontrer que les êtres vivants sont déterminés par leurs sens dans leur accès à un monde qui leur est alors propre. Elle permet de rompre avec un anthropocentrisme qui place l'Homme au sommet de l'évolution et de l'accès au monde en nuancant notamment les acquis apportés par la phénoménologie.

Réalisée à la main, au décapeur thermique et au fer à repasser, cette sculpture a en premier lieu été informée par l'imaginaire symbolique qu'entretient la cire d'abeille. Elle prend corps par le moyen privilégié d'une proposition faisant appel à l'ensemble des moyens de perception pour être appréhendée.

Le jeu du didgeridoo peut accompagner dans un temps complémentaire les respirations lumineuses de la forme, liant ainsi sa facture, les traces qui la composent, aux gestes sonores du corps. Un anthropomorphisme incertain est uniquement signifié par l'utilisation de l'espace d'une tête, un heaume. La construction en facettes joue sur le registre de l'imagerie 3D propre à Xavier Veilhan. Les possibilités de création que la technologie permet sont ramenées par ma

proposition vers une matérialité humble, mineure, investie d'une fragilité et d'une instabilité lisible. Le contexte de la métaphore politique de la chute d'Icare est ici utilisé pour signifier un point de renversement de cette esthétique de la modernité. Cette sculpture, aile volante, vaisseau fantomatique ou poisson des profondeurs est le lieu de la mise en évidence d'un équilibre, inhérent à l'existence, à un devenir.

Une tension entre faire, penser, et rêver. Entre forme finie, immortelle, et forme éphémère lisible dans sa fragilité par les traces de sa facture, laissées visibles et ouvertes aux gestes intérieurs du spectateur. En ayant expérimenté les caractéristiques plastiques et symboliques de la cire d'abeille, je réfléchis depuis 2010 en accord avec « l'ambiance » de ce matériau. Cette relation a débuté au détour de cette phrase faussement attribuée à Einstein « Si les abeilles venaient à disparaître, l'humanité n'aurait plus que quatre années devant elle ». J'ai compris qu'il était possible de réinvestir une phrase toute faite pour faire naître un monde de rencontres voire de confrontations. Venue des médias cette dernière impose un troisième temps au ton apocalyptique de Agamben ou Pasolini

Aujourd'hui la société médiatique despotique peut tuer, mais bien aussi nourrir les singularités au même titre que les artistes ou les philosophes engagés dans le champ politique. Jean Baudrillard par exemple nous informe de cette transparence du mal qui se trame au verso de l'événement laisser inépuisé.

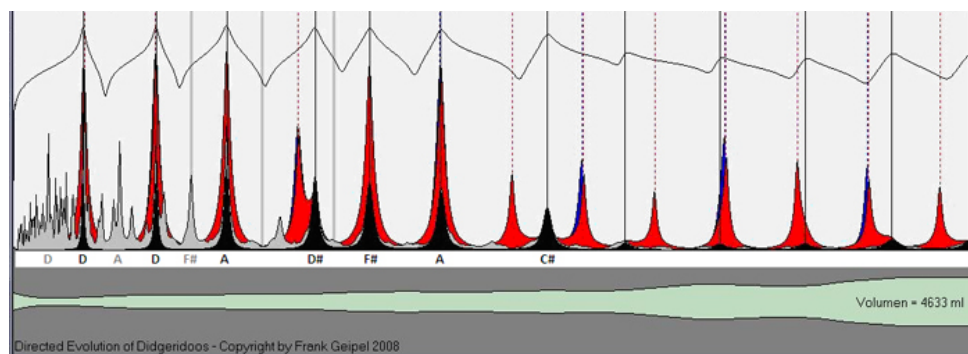
Cela reviendrait grossièrement, dans le contexte de ce livre et dans ce que je souhaite illustrer, à voir Mussolini se scandaliser pour la disparition des lucioles. Les tensions que réserve notre époque sont souvent avortées par la soupape du non-événement. Le non-événement en art serait la prédominance de la somme non investie des paramètres pouvant amener à un questionnement sur la nécessité de déjouer l'actualité instaurée d'une oeuvre. S'il est clair que cette phrase n'a que pour but, au départ, d'interpeller le plus grand nombre de gens sur le syndrome d'effondrement des colonies* en s'émancipant comme peut le faire l'art d'une réalité scientifique parfois superflue dans le contexte sociopolitique, elle m'a pourtant touché en questionnant l'impuissance dont l'Humain fait preuve à réaliser, effectiver ces considérations politiques et sociales fondamentales. L'art doit permettre par sa variation au sein de singularités un véhicule corporéisé aux images en les empêchant de se dissoudre dans les flots du socius aliéné et qui définit pourtant notre sentiment de stabilité. L'image est peut-être à considérer, tout comme la cire finalement, comme un vague nécessaire.

Pour une formulation de la notion d'art plastique mineur au regard de cette réflexion ouverte par la quatrième de couverture du livre de Gilles Deleuze et Felix Guattari :

Pour une littérature mineure. Force de Kafka. Politique de Kafka. Déjà les lettres d'amour sont une politique où Kafka se vit lui-même comme un vampire. Les nouvelles ou les récits tracent des devenirs-animaux qui sont autant de lignes de fuite actives. Les romans, illimités plutôt qu'inachevés, opèrent un démontage des grandes machines sociales présentes et à venir. Au moment même où il les brandit, et s'en sert comme d'un paravent, Kafka ne croit guère à la loi, à la culpabilité, à l'angoisse, à l'intériorité ; ni aux symboles, aux métaphores ou aux allégories. Il ne croit qu'à des architectures et à des agencements dessinés par toutes les formes de désir. Ses lignes de fuite ne sont jamais un refuge, une sortie hors du monde. C'est au contraire un moyen de détecter ce qui se prépare, et de devancer les «puissances diaboliques» du proche avenir. Kafka aime à se définir linguistiquement, politiquement, collectivement, dans les termes d'une littérature dite « mineure ». La littérature mineure est l'élément de toute révolution dans les grandes littératures.

ÉCOLOGIE, PROTOTYPE ET DIY

Musicien autodidacte, j'ai commencé il y a 8 ans la pratique du didgeridoo. Mélangeant arts vocaux et percussions cette idiophone est devenu au fil des années un objet d'études dans le domaine de l'acoustique et de la modélisation sonore assistée par ordinateur. Frank Geipel joueur de didgeridoo et spécialiste en modélisation mathématique a développé des algorithmes et un logiciel permettant de moduler une colonne d'air en fonction de caractéristiques acoustiques précises¹. Il a ainsi donné naissance à un didgeridoo chromatique qui permet d'accorder ensemble certains sons associés à une technique de jeu particulière proche de celle utilisée dans le jeu de la trompette. La colonne d'air qui en découle est composée de bulles qui se succèdent et grandissent en fonction de la note désirée. Cette colonne nécessite que le joueur soit capable d'appliquer son souffle à l'éloignement progressif de ces dernières, impliquant une capacité mentale à se représenter la colonne d'air.



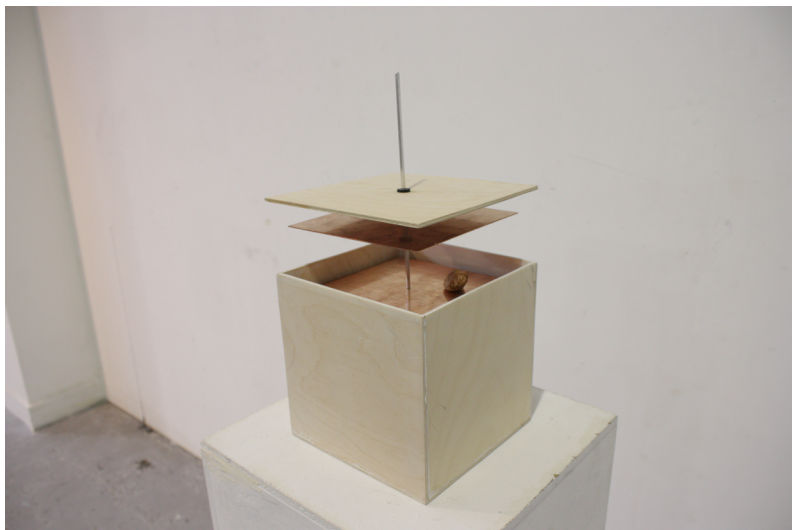
Design sonore assisté par ordinateur - Didge(R)Evolution, F.Geipel et K.Reimer 2012.

Ce didgeridoo résulte du même principe qui a donné naissance à celui que nous pouvons voir ici à droite. Cependant la technique que je propose ne nécessite aucune machine ou technologie spécifique, car elle fait appel à un matériau particulièrement favorable à l'expérimentation artisanale. En chauffant l'intérieur et la surface de ce didgeridoo, je peux à tout moment en modifier les caractéristiques acoustiques². Ce projet traduit le concept d'informe que je tente de mettre en relation avec notre époque. Les matériaux, que notre imagination et la diversité de nos créations appellent, existent déjà dans la nature, il ne tient qu'à nous d'en réinventer la destination. En architecture les projets de constructions contemporaines cuites de l'intérieur faisant appel aux techniques traditionnelles sont de bons exemples de ces réinventions.

1.<http://www.didgeridoo-physik.de>

2 *Les neurosciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ?* Connaissance par le dysfonctionnement 35'30, (Patrick Boucheron, 2012, Lyon)





A l'orée de l'être-là, bois, cuivre, caillou, aluminium, joint de caoutchou 20 x 40 cm, 2013

A L'ORÉE DE L'ÊTRE-LÀ :

Au-delà des différentes symboliques qui se dégagent des matériaux (pierre, bois, fer, air, encre, équilibre, fissures, blancheur) qui forment son vocabulaire plastique, Lee Ufan instaure dans ses sculptures comme dans ses peintures un rapport d'échelle rigoureux. Ses productions respectent la dimension humaine tant du point de vue de la technique, que de celui du format. Son intervention dans le cadre de l'interface m'a ainsi interpellé alors que j'étais confronté, dans le cadre du "salon de l'imprésenter", à la question du lieu. Après les recherches que ce projet m'a amené à faire, il me semble donc important de relever ici en tant que principe la façon dont l'étant de l'être s'ouvre à un lieu. En effet, les rochers qui ponctuent les installations sculpturales de Lee Ufan jouent à l'évidence un rôle de relai entre l'interprétant et sa pensée portée à une consistance assimilable au sein de l'espace de monstration. Les roches, si elles apparaissent immuables, sont des guides pour l'intuition du temps, de l'espace, et de la relation, elles commuent la notion de lieu en tant que relation de l'être à l'espace. L'enfant ou l'adulte qui marche, joue et décèle son immuabilité, sa présence archaïque à l'être au monde.

Sans prendre position, l'espace de monstration du white cube s'est donc imposé comme le moyen idéal pour parler d'un moment de l'art et de l'instauration d'un lieu par une oeuvre. Dans la continuité des boîtes dans l'art, j'ai donc réalisé un cube en bois, peint en blanc, que j'ai entrepris de poncer presque immédiatement dans sa quasi intégralité, rendant ainsi, à une structure muette, une sensualité. Il y là le souci du moment de dévoilement que mes lectures de Heidegger ont rendu fondamental. Le mouvement d'ouverture lisible dans cette production désigne un geste intérieur de l'être qui entrevoit, aux conditions de l'étant, le dégagement à partir duquel prennent consistance commune, au sein du dasein, passé et avenir. La plaque de cuivre qui interdit au regard tout accès au contenu de la boîte flotte, contradictoire avec le caillou posé à sa surface. En vis à vis, les deux plaques entrent en résonance et font naître une couleur chaude presque liquide appartenant à l'être-là.

—

TRACES / KHORÂ / VIDE / CULTURE / SÉMANTIQUE / DIAGRAMATIQUE /
 FORMATIVITÉ / GESTES INTERIEURE ET EXTERIEURE / INFORME /
 ÉVÉNEMENTIALITÉ / LIEU /

CONCLUSION
ET
OUVERTURES

L'écriture de ce mémoire étalée sur 5 années peine à rendre compte des différents niveaux d'une expérience artistique. Il y a en premier lieu la production plastique, l'écriture, mais également la capacité de dialogue et d'analyse à l'oral. Il nous a été très difficile d'en rendre compte, mais cette dernière est, selon nous, à coup sûr celle qui rend le plus justice à une approche théorique artistique.

C'est dans les situations comme celles que provoque le Salon de l'imprésenter qu'il est aisé de s'en rendre compte. Dans un atelier, les dialogues, les vitesses de réflexion ayant comme point de départ une production artistique se font plus amples, plus précis que ceux que nous pouvons avoir ici. C'est parce que le rapport à l'autre est la seule expérience proprement vivante, qu'elle soit de vive voix ou médiée par nos constructions mentales sociales, que le discours artistique s'y déploie pleinement. La dialectique que nous désignons dans ce mémoire est celle des ami(e)s de la sagesse, mais également celle essentielle aux artistes pour s'affirmer les uns grâce aux autres. Elle est une occasion très largement sensible de l'approche théorique artistique et correspond ainsi résolument aux objets qu'elle a traités. Si comme nous le dit J. Kosuth "tout art après Duchamp est conceptuel", c'est dans la continuité de ce que nous avons dit précédemment une des rares méthodes rigoureuses et analytiques restantes pour envisager, au moyen de concertation artistique multipliée, d'égaliser en consistance le paradigme artistique Duchampien. La sensualité dont se réclame son ami Brancusi est celle qui habite une discussion sans autre bienveillance que celle qui soigne son objet de départ à savoir la question artistique. En ce sens, il apparaît pour exemple que les analyses que M. Duchamp et D. Buren en ont faites sont celles dont le retentissement à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu de l'art est des plus importants.

La lecture cependant, sous forme de prise de notes et de marques dans des livres souvent difficiles, m'a permis de voir évoluer mon écriture au contact de théoriciens qui tous ont montré que, par delà un discours exigeant, il était nécessaire de préserver les prises de risque et la fragilité d'une pensée. Cela revient à saisir pleinement dans l'écriture ce qu'un travail plastique enseigne à chaque geste.

Nous avons ainsi essayé de montrer au fil de ce mémoire comment ces derniers étaient nécessaires à un modèle d'acquisition de la connaissance basé sur un aller et retour entre une phénoménologie du contre et des pensées abstraites s'y rapportant. Pour pouvoir affirmer et entretenir des conceptions artistiques complexes qui pourraient à la suite des propositions que nous avons faites s'avérer dangereuses, nous nous sommes depuis quelques années engagés comme nous l'avons vu dans des lieux et des pratiques collectives. La notion de lieu que nous avons circonscrite dans ce mémoire se rapporte, nous l'aurons compris, autant à un contexte qui voit éclore une discussion ou une exposition, qu'à celui d'une salle de répétition musicale ou à un atelier

de production. Chacune des “petites vérités” que nous composons dans l’écriture peut, dans ce dernier, trouver une place encourageante. Chaque fois qu’elles interviennent dans le discours, un effort pour les rendre plus intelligibles et donc partageables se fait sentir. Le salon de l’imprésenter se trouve être en ce sens la plus exemplaire des instaurations de lieu auxquelles j’ai pris part. Ce projet s’intègre parfaitement aux logiques universitaires auxquelles nous souscrivons. Nous avons relancé une activité autonome dans l’Ufr 04 qui a mobilisé autant notre passion commune pour la question artistique que les contraintes administratives et logistiques qui l’accompagnent en dehors de l’Université comme au dedans.

Pendant les années qui ont précédé la conclusion que j’apporte aujourd’hui à ce mémoire, j’ai maintenu un travail de production plastique régulier. Le corpus d’œuvres que j’ai ainsi constitué forme autant de passages, d’égarements et de prises de risque.

Elles constituent, malgré les périodicités que nous avons évoquées dans ce mémoire, une continuité correspondant à des horizons qui ne font que s’étoffer à la mesure des œuvres renouvelant mon programme artistique. Chaque œuvre délimite un territoire po-éthique distinguant une responsabilité allant de pair avec la chance de recevoir l’enseignement très particulier propre aux arts plastiques. En exposant dans des squats, dans des hôpitaux, dans le cadre privilégié de l’Université ou encore dans des galeries, je crois avoir acquis une sensibilité pour la notion de *in situ* telle que la développe Buren. Bien qu’elle ne soit pas présente de façon évidente dans mon travail, elle participe à affirmer des aspects politiques souterrains mais bien présents qui parcourent ma démarche et mon discours artistique. Dans ce mémoire j’ai soulevé nombre de questions auxquelles je n’ai pu que partiellement répondre, mais il m’apparaît qu’elles forment en son sein un tout cohérent qui me permettra de garder en tête dans les années à venir les axes théoriques dominants de mes différentes pratiques artistiques.

Aux termes de ce mémoire, je situe mes travaux artistiques au cœur d’une anthropologie de la culture. Je soutiens cette approche théorique par différentes disciplines ouvertes par notre époque: dessin, sculpture, didgeridoo contemporain et percussions vocales, portées par une lecture mythique et ethnologique et qui nourrissent une démarche menée de façon individuelle autant que collective. Le travail sur toile que je réalise depuis quelques années me permet de collecter de “petites vérités”, des moments pensants d’une expérience intérieure. Plus spécifiquement, je tente d’entretenir une relation au sein de ma pratique entre l’expérience rythmique et le dessin automatique en déterminant plastiquement différents registres temporels: celui de l’incarnation, du règne minéral ou celui de l’interprétant.

A notre époque, la question de l’intentionnalité m’apparaît essentielle et chacun des moments

de ces pratiques distinctes recèle les formes d'un défi à cette dernière. Traquer l'impermanence de la pensée, expérimenter la variation appartient donc ici à la poétique de l'oeuvre ouverte. Mes dessins sont des esquisses, la partie habituellement immergée de la peinture, ils l'attendent. Mes sculptures quant à elles sont constituées le plus souvent à partir d'une quantité stable de cire d'abeille ; éphémères elles sont contraintes de servir à la constitution de celles qui leur succéderont. Fragiles et translucides, elles laissent voir leur fabrique. Ce matériau, propice à porter un aspect plus politique de ma posture artistique cependant diffus dans l'ensemble de mon travail, m'amène à subvertir la technique au profit de la question de l'être.

Tous les médium de mon agir artistique ont la particularité de se dévoiler, dans ma démarche, accompagnés de leurs charges épistémologiques. Actif dans différents groupes de recherches dans le domaine des arts plastiques, de la musique et du théâtre, je tente de cette façon de vivre et d'expérimenter différentes facettes de la question artistique. À partir d'une multiplicité de pratiques, je propose de rendre visible des traits intensifs distinguant quelques questions artistiques de notre époque comme le lieu, la transparence, la durée. Il m'apparaît que les hybridations que je réalise entre des mondes esthétiques que tout "oppose" a priori me permettent d'appréhender ce que dessine notre contemporanéité.

La complexion épistémologique de J. Piaget dont nous avons finalement peu parlé, mais qui se prolonge chez Gilbert Durant dans les structures anthropologiques de l'imaginaire que nous avons évoquées, est au centre des différentes articulations de ce mémoire. Quand s'établit une défiance face à certaines formes d'art contemporain trop immanentes (entre autre spectaculaires), il apparaît qu'une responsabilité artistique serait de réfléchir à des solutions plastiques contredisant ce constat.

Comment transmettre un processus et ses accomplissements multiples en préservant fragilité et discontinuité plutôt que l'auto-définition vulgaire et l'immutabilité?

Le débat sur la représentation qui parcourt aujourd'hui les sciences cognitives nous autorise à revendiquer pour cela une distance artistique sans précédent. Celle-ci n'est pas naïvement affaire de détachement, mais consiste entre autre à subsumer toute possibilité de récupération dans le champ du discours par la capacité acquise d'une analyse aigüe de la culture, de l'art, et de l'acte de mise en forme (physique ou mental). La diversité d'une oeuvre artistique est l'exercice d'une transivité entre des durées pourtant intrinsèquement singulières grâce au concours d'un corps réservant de la mesure, et des incarnations référentes. Dans mes travaux plastiques sont visibles des registres esthétiques très différents. Ils ne rendent pas compte de périodes ou d'une histoire d'auteur. Ils sont chacun utilisés pour leur capacité à cibler des données très précises de notre époque. L'ensemble qu'ils constituent a silencieusement valeur d'encouragements adressés aux

spectateurs : Profitons de la plasticité de nos perceptions pour déterminer des amplitudes dans nos sentiments, réintroduisons dans le tissu social, par une conscientisation de notre singularité homéostatique, une intelligence émotionnelle complexe.

Nous formons ici le souhait d'une forme de responsabilité écologique des savoirs visuels artistiques et plastiques. A tous les niveaux la fragilité du regard nous pousse à penser que la logique de la formativité donne naissance à une approche exigeante et technique de l'art qui répond à la nécessité de le voir gagner encore en autonomie afin d'entrer en relation équilibrée avec la science. La normativité quand à elle, en revêtant dans le champ de l'art le caractère aveugle de la beauté, nous laisse entrevoir une posture cognitive et cinématique qui — tout en nous éloignant des affects dans les termes de l'analyse *a posteriori* — nous permet d'accuser les contrepoints isomorphes des sentiments dans le cadre d'une production comme processus partageable et étude de la variation. L'art rend compte aujourd'hui de sa fonction dans nos civilisations par sa corrélation avec des processus phylo et ontogénétiques identifiés. Au regard de ceux adoptés tant par les animaux que par les humains nous pensons pouvoir dire que l'art, au départ d'un dysfonctionnement, se lie à un mouvement constitutif de la logique générative biologique:

La vie n'est pas allée d'un noyau primitif vers un épanouissement indéfini, elle semble être résultée d'un progrès de l'extérieur vers l'intérieur, d'un état de dispersion vers un état final de continuité. Elle n'a jamais été comme un commencement dont résulte une suite, mais fut dès le principe comme un cadre qui se remplit, ou comme un ordre qui a gagné en consistance, si l'on ose dire, par une sorte de truffage progressif... La vie est certe croissance, mais les croissances en extension comme un tissu qui grandit, ou comme des individus qui prolifèrent, ne sont que des cas particuliers ; ce que la vie est essentiellement c'est une croissance par densité, un progrès intensif.

Eugène Dupréel, *Théorie de la consolidation*, (p.38-39)

Cette consolidation continuée, tel est le cas de la culture hip-hop, se fait à partir d'un **point de gravité** à la fois physique, et métaphorique (Khorâ). Ce devenir topologique des signifiants permet d'intégrer des variations complexes de toutes natures, au sein d'agencements distancés. Ces agencements, pour acquérir une stabilité, appellent à eux dans le processus épistémique des trames ou matrices informationnelles de toutes sortes. La nature, ces formes (hexagone), le corps, le chassis du peintre, les vinyls avec leurs platines, boîtes à rythmes et ordinateurs sont de cet ordre. Ces trames surcodent les schèmes, dans leurs périodicités, par synthèse additive et soustractive. Nous considérons ici un modèle issu de la psychologie cognitive de l'acquisition appliqué par exemple dans l'expérience de Steinberg. Nous prenons ici la liberté de l'appliquer dans une forme non chronométrable, à la mesure d'une ontogénèse et des événements naturels qui y interviennent.

Face à des projets passionnants comme le Blue brain¹, nous pensons en conclusion délimiter une conception artisanale de la cognition. Celle-ci serait essentiellement nourrie par le cadre d'une production artistique comme contexte d'étude de procès de singularité. Plus largement nous pourrions appliquer certains acquis du monde de la science, comme l'utilisation des casques EEG, à des échelles sociales macroscopiques que déterminent souvent les complexions d'une posture artistique. L'idée de vivre une superposition de la lecture, de l'écriture, et d'une production corporelle rythmique exemplifie ici une grille typique par laquelle nous pourrions structurer des comptes rendus numériques et scientifiques de certaines capacités "artistes" travaillant notre plasticité cognitive.

Quel type de périodicité se superpose dans une pratique artistique donnée ?

Les percussions vocales sont un langage artiste, une langue fantôme ou encore une langue rare dans la mesure où elles permettent et encouragent techniquement cette superposition. Nous savons que cette pratique utilise un mécanisme de sollicitation des aires associatives que comportent les différents lobes de notre cerveau. C'est en ce sens que l'apprentissage de différentes disciplines, combinées avec les sentiments et l'imagination permet selon nous l'approche plasticienne dont nous essayons de rendre compte. Il ne s'agit pas de les collectionner et de les maîtriser mais d'encourager au sein de notre expérience leur rencontre tout en préservant dialectiquement "l'atmosphère".

—

OUVERTURES

Si certains chapitre intègrent déjà dans leurs conclusions des questions et des perspectives d'ouverture, nous reviendrons cependant ici sur certains d'entre eux pour lesquels il aurait été, dans l'état d'avancement de notre recherche, difficile de continuer plus avant sans protocole d'analyse adapté.

Sous la surface du langage

La question de la légitimité du langage mise en relation avec l'ethologie et les mondes sonores animistes nous a amenés à définir un possible contexte d'études transdisciplinaires. Nous citerons donc ci-dessous quelques unes des pistes qui se dessinent après l'écriture de ce mémoire. Tout d'abord :

Peut-on identifier des solutions animales d'une communication vers l'humain ?

Comment certains animaux réagencent-ils modestement leur mode de communication quand ils sont confrontés à une promiscuité déterminante avec l'homme ?

1.Dr. Henry Markram, Brain and mind institute, école de sciences polytechniques de Lausanne, 2006

L'exemple cité dans ce mémoire des caractères néoténiques chez le chat — pouvant être identifié comme une fonction et un contenu informatif dans leur *umwelt* comme dans le nôtre, — nous permet d'envisager des observations pour développer pleinement ce mémoire par une thèse. Le cas des ours, confrontés à la destruction de leur milieu, se retournant vers les villes pour se nourrir ou encore celui de la relation qu'un cavalier entretient avec son cheval pourraient être des débuts profitables comme de nombreux autres, à cette fin.

Dans les percussions vocales et le rap on peut relever toute une expressivité gestuelle des mains très caractéristique qui participe aux mouvements rythmiques et aux vocalisations. Nous pouvons penser que les répercussions et les réponses acoustiques qu'elle provoque participent également du sentiment musical. Dans le cadre du laboratoire du geste ou de celui envisageable avec le label de recherche Embodied Music nous pourrions rendre compte de ce phénomène.

La notion d'hétérotopies nomades que nous avons esquissée dans ce chapitre pourrait de façon encourageante être nourrie par une étude de la situation des marchés. Moments et lieux hétérotopiques dans le quotidien, les marchés nous semblent receler de nombreuses notions que nous avons utilisées comme celle de l'espace. Cette notion utilisée dans la phénoménologie, combinée avec celle du maréchage et la diversité des stands observables sur un marché pourrait nous le pensons renouveler le cadre donné par ce mémoire.

États de rythmes hors champ

Dans la continuité du chapitre sur les rythmes hors-champs où nous avons évoqué prudemment leur promiscuité avec le langage, il nous reste à identifier précisément dans quelle mesure cette forme rythmique, comme nous le croyons, est au dehors de celui-ci et de l'expressivité qui lui est propre. Nous souhaiterions ainsi insister sur le caractère plastique de cette forme rythmique et sur les modalités qui permettent cependant la transmission de sentiments esthétiques.

Notre intérêt pour la culture aborigène tout au long de ce mémoire nous pousse à vouloir mener des recherches sur la question de la représentation rythmique dans cette culture ancestrale. En effet, à notre connaissance la bibliographie sur ce sujet n'existe pas ou peu et reste très confidentielle. Confronter une approche contemporaine à des mythes et des "lois" que seuls des initiés connaissent pourrait, sans en dévoiler le contenu spirituel sacré, nous aider à comprendre la relation précédemment évoquée entre rythmes et langage.

Le salon de l'imprésenter

Réfléchir au contexte du salon de l'imprésenter pose inévitablement la question de l'impact psycho-physiologique et esthétique du milieu clinique. Une étude de celui-ci comparée avec celle du white cube pourrait peut-être mettre en évidence des caractéristiques nouvelles contredisant ou valorisant la lecture que nous en avons fait. Nous souhaitons également aborder ici la possibilité

d'une lecture de l'espace du white cube du point de vue acoustique. Le son d'une pièce vide est caractéristique (échos, son métallique, aigus) et nous pouvons envisager sans prendre de risque qu'il participe également à la réception d'une oeuvre.

Schize

Dans ce chapitre nous avons évoqué la notion d'isomorphisme dans deux différentes articulations. L'une à propos des analogies notables entre différents mouvements de l'art et qui pourrait s'inscrire dans la périodicité décrite par Danto (amplique et ciselant) et l'autre au sujet des mécanismes de la représentation. Ces deux aspects appellent des éclaircissements qui ne pourraient qu'enrichir ce mémoire et le rendre plus cohérent.

La question de la mélancolie et des sentiments de sur-réalisation qui peuvent l'accompagner nous semblent également être un point qui gagnerait à être éclairci dans un cadre plus ample comme celui d'un doctorat.

APHORISMES,
PROPOSITIONS
ET POÈMES

APHORISMES :

Le temps du corps est une fascination qui ne considère pas sa fin mais son ici et son maintenant, son *dasein*.

—

Le vent s'engouffre souvent dans les âmes que la vie a emplies trop généreusement; le corps ainsi étendu s'habille mais ne se laisse voir bien volontiers que rarement.

—

L' élan est une ombre qui fuit la lumière.

—

la religion est la peur recroquevillée dans le coin d'une salle comble

—

Dyonisos a longtemps tiré la couverture vers lui, il reste maintenant à Apollon à réussir à parler avec son coeur en oubliant les vieilles stratégies.

—

La langage est un membre fantôme.

—

Panser n'est pas penser, mais en prendre le temps l'est beaucoup plus.

—

Ce qui fonde la nécessité d'existence de l'art dans ses formes exigeantes et complexes, dans sa réalisation, c'est la liberté dont l'artiste dispose pour investir et gérer le temps que la culture et par là les masses lui donnent

—

Lutter contre la rationalité occidentale c'est incliner à la proposition d'une congition incarné, L'inverse revient à vivre dans un état de négligence et de dénégation au coeur d'une éthique et d'une sincérité tendancieuse Un artiste se doit d'être en ce sens responsable en acceptant des états computationnels limites que d'autres rejettent.

—

On entrevoit la sincérité d'un artiste dans sa capacité à distinguer plastiquement d'une part la plage dynamique couverte par son art et de l'autre le caractère sensuel fondamental, en lui, de ce qui l'a vu grandir.

—

Par delà le bien et le mal, l'amour, la faim et leurs agencements respectifs sont les seules choses que la nature encourage

—

Bien entendre n'est pas bien penser , bien voir n'est pas discerner, bien voir c'est attendre
patiemment.

—

En plaçant le caractère biosémantique d'une information hors de notre perception,
sa propension à franchir notre *umwelt* grandit.

—

La cigarette et ses dérivés ne sont rien d'autre que des tendresses tanatiques.

—

La fascination pour le voyage entraîne avant son imprésentation technique la libération
d'un sentiment de hors-temps.

—

Auprès des femmes dont on ne peut se procurer le parfum...
On apprend bien des choses qui donnent fin à quelques autres.

—

Faire oeuvre c'est déjà mettre un pied dans l'absolu

—

La technicité du vide est à l'expérience au sein de l'espace ce que le plan d'immanence est
au plus près du langage et de la pensée. Elle a à la saveur d'un rêve et s'ouvre
par la dialectique des temps qui durent.

—

Un animal demande une caresse, c'est le monde qui se re-demande.

—

L'art c'est tenir la vie par ses deux extrémités.

—

Si le chat agite les oreilles soudainement à l'écoute de Bach
c'est qu'il reconnaît des agencements qui travaillent ses aguets

—

La tendance de la complexité d'un signifiant à ne pas être assez vu souriant amène le sérieux à
être confondu avec lui.

—

La nature existe au propre comme au figuré.

—

Les formes pensent et s'apparentent à des sens

—

Nos vies sont des monuments dédiés aux moments morts

POÈMES

AU FROID DE SON ART ?

Toujours, depuis qu'il m'existe
je le soupçonne de ne pas naître,
je le comprend de loin, il s' avance
je prend chaque risque d'être
je me cherche, me devance.

j'ai eu maints vertiges
marchand au dessus du vide,
aujourd'hui vivant de mieux
ceux là m'appellent l'immobile,
répandent la musique à mes questions.

Nu sur une table, ouvert
je fouille ma nuit au jour,
salissant mes mains
En l'attention une maison,

Les avis changent comme les temps
je ne voudrait en être un précisément,
Il s'habille, prend la couleur des mots
restant pour moi librement contenant
d'un devenir qui se réserve.

AU RYTHMES DE LA GRANDE VOLONTÉ

rythmes fixes sont sentiments et vie rangée dans la mesure.
 Quand la grande volonté se sera tout approprié,
 saurons-nous retrouver le goût de l'altéré?

Il n'existe, nulle part, une grande volonté
 elle appartient à tous et à personne
 chacun la vit, l'éprouve tous les jours
 tantôt histoire, tantôt récit corporel
 elle est un escalier que chacun peut gravir
 Cette grande volonté est pourtant matérielle
 tout le monde l'observe, en ombres et en absences
 légère et infiniment volonté elle n'a pas d'envies,
 pousse la cécité à naître comme celles-ci.

C'est pourtant d'elle que jaillira l'inévitablement.

LEXIQUE

Les mots trouvent leur place quand il sont clairs à l'esprit.
 Quand leur origine est une intuition murie.
 Pourquoi devraient-ils appartenir seulement aux uns
 et ne laisser aux autres qu'une sensation d'émoi,
 Un vague qui lentement éloigne du rivage de soi.

ACTE RÉCRÉ-HÂTEUR

Plus long sera l'effort et moins je serai seul
 il me prendra mon oeil, mon corps, ma patience
 Épuisé, cette dernière souffrira de trop entrevoir
 le triste scintillement éphémère du chahut.

Mille lueurs qui s'envoleront au son de mes souffles,
 des jours, des soirs de bonne raisons.
 Au clair d'idées, je ne cesserai donc de les courir
 occupant ainsi maintes fois un seul petit instant.

DES MARCHES

Les vastes horizons, toujours haletants,
 courent dans les plaines et font vivre le marcheur,
 il passe un moment, celui-ci demande
 t'assiéras tu, sage sur une pierre.

Au jour l'ardeur se fait plus intense,
 le soir venu elle se fait brume,
 à peine assis, la fébrilité du pensé juste fourmille,
 le repos accompagne la fin du jour.

Que la peinture advienne de la plaine
 elle ne saurait être toujours une forêt ombragée
 devenu effroyable jardin, elle souffre de l'élan,
 de ce qui la vu naître et pâlir.

Marchand encore, il voit,
 se rapproche d'un rythme,
 celui ci se jette au ciel en accents
 le temps écouté est multiple

Au grand regard, ils s'érigent en monolithes,
 et celui qui les voie sans doute sait,
 ils lui appartiennent, l'ont vu naître et pleurer
 le temps regardé est unique.

L'ELAN EST UNE OMBRE QUI FUT LA LUMIÈRE

Les grands arbres nous ont appris l'élan.
 Assis sur les ans nous en avons fait des maisons
 et parfois même de vilaines tours tout contre.

D'autre en virent de plus imposants encore
 et ces derniers s'en sentant écraser
 ne cessèrent d'apprendre et de rêver.

Par ici le sol ne respire plus que du vol
 de ce premier mouvement, celui-là
 même qui nous avait vu lever les yeux pour lui

Etait il le nôtre, appartient il à la forêt,
 n'est-il pas de tous les cas qui poussent
 comment vivre de le déceler.

MÉTIERS INFRAMINCES

Il y a des métiers qui n'en sont pas
 car ils sont les uns par les autres,
 ceux là sont les plus réels et les plus utiles,
 ils font le monde naturellement humain.

j'ai apprécié un fleuriste qui vendait le bien commun
 en touchant les âmes en amoureux
 chaque fleurs était lui pour nier l'autre.
 il les voyait eux sans se voir disparaître

il allait gros de lui même et sain de s'être donné
 il oubliait vite, vivait sans acte et explorait le consensuel

j'ai connu un pêcheur qui ne se laissait jusqu'au soir
 il se vivait si profondément qu'il allait sans doute,
 effleurant tous les poisons du monde sans qu'aucun ne l'atteignit
 pourtant comme tant d'autre il en vint à avoir faim.

le sel froissait ses yeux, souffrant peu et lentement
 d'autre souffrirent pour lui mais il ne les connut jamais

j'ai lu une écrivaine, elle liait les mots à des fers
 chacun s'écrasant sur la page avec la force de ne pas se relever
 elle en était heureuse, le monde lui rendait son sourire
 on lui pris la parole et il ne lui resta rien.

Son être entier coula d'yeux qui ne surent voir,
 le sens douloureux souffrit un liquide épais et glacial.

J'ai croisé un aviateur, vivant et violant le soleil chaque soir
 parcourant le monde sans cesse et en vitesse.
 Il survolait les gens, leurs mots, avec une hauteur certaine
 malheureusement à celle, dont fort surement l'on tombe

sa certitude couvrait de ses ailes les gens croyant un temps
 en être soulevés sans pour autant être transportés.

j'ai cotoyé un fin stratège
 son père vivait à travers lui sa liberté
 Sa force s'arrêtait là ou celle des autres commence
 il l'avait fait d'un choix oublié depuis longtemps

il était seul face à lui même mort et vivant
 l'ombre de thanatos le portait jusqu'à l'autre,

DISTANCES ET COURTOISIES

Loin d'un simple regard, proche d'une voix,
le monde s'est ici à nouveau tendu sous l'orage.
Un Homme chante, bourdonne de vives lois
pour que la vie multiple ne souffre plus en cage.

Dévoiler des instants internés qui nous font un toit,
ouvrir des mondes, et par là tout autant de sens,
souffrir de laisser voir au travail tout au bas de soi
une digne et macabre danse qui étreint fébrile l'existant.

Je tiens aux paysages qui empliront mes heures
comme aux respectueux sens qui reconnaissent
quelques tristes mondes s'écroulant souvent
aux trop doux regards qui nous parcourent.

Offrir quelques questions de chair et d'os
enquérir le corps du monde de la lumière du soir.
Ceci étant sans nul doute le plus grand art,
faire d'une existence filée un simple ruisseau.

ASSIS À VOS CÔTÉS

Puisque nos âmes par trop mourantes rougissent d'être,
entre nous, salubres, j'adviens vers vous haché par le silence,
choqué, assis, un doute envers et contre toute l'évidence.

Voici, d'excuses pensantes en masques pour éviter les danses,
que je m'autorise à recevoir par leurs yeux cette voix d'alors,
quelques paysages sonores en signes, mais de bonne foi encore

Je doute par-devant vous pour y puiser l'émoi amer, insolent dite-le moi,
et tuer sans crainte ce résistant aux douces lueurs d'hier, car celui-ci
espère encore des souffles courts et mille de vos mots sans heures.

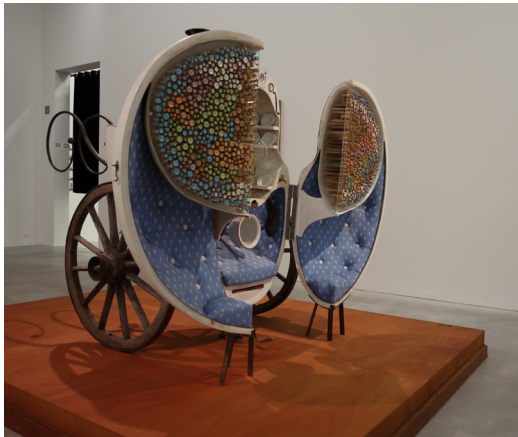
Enfin, cadeau d'adieu accrocher au ciel d'un unique lendemain
j'écris une fois encore pour tous ces "nous qui ne voyons plus rien".
et qui subsistent en fêtes par passions autant que par chagrins

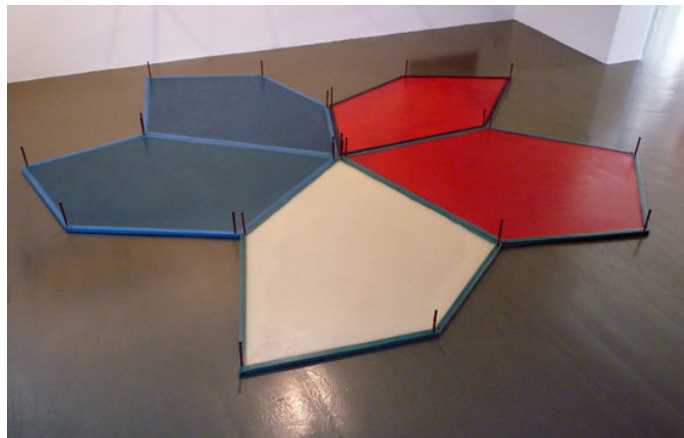
ELEMENTS ICONOGRAPHIQUES

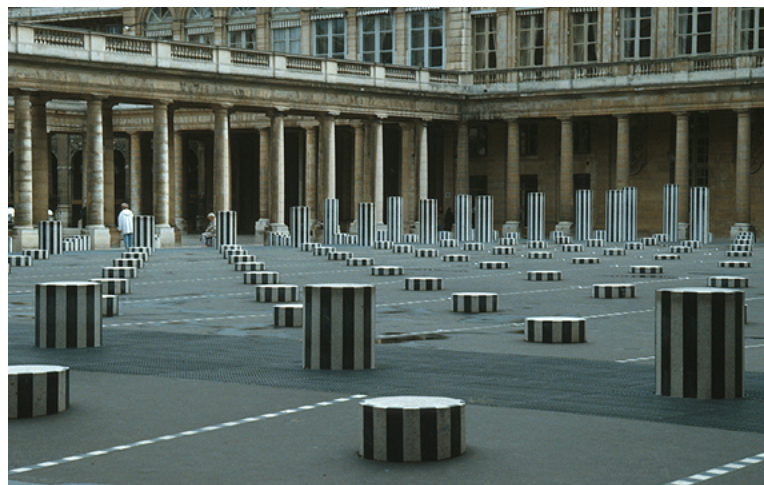
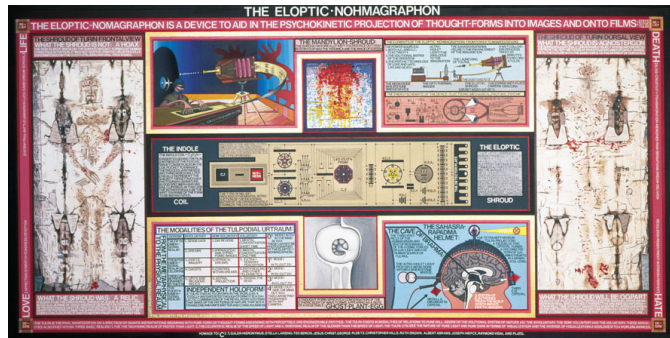
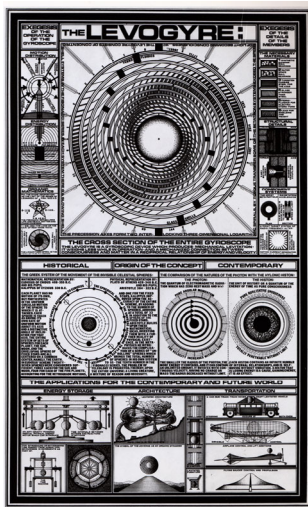
On peut concevoir l'iconographie de plusieurs manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme. L'une et l'autre méthode mettent également en lumière l'indépendance respective des deux termes.

Henry Focillon, *Vie des formes*, 1934, p.9

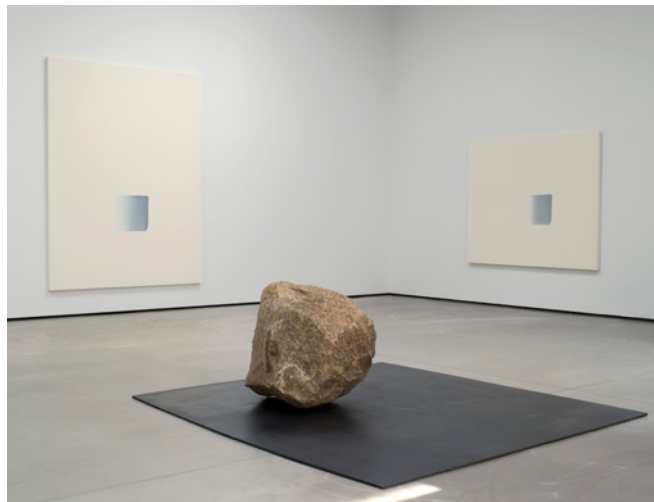


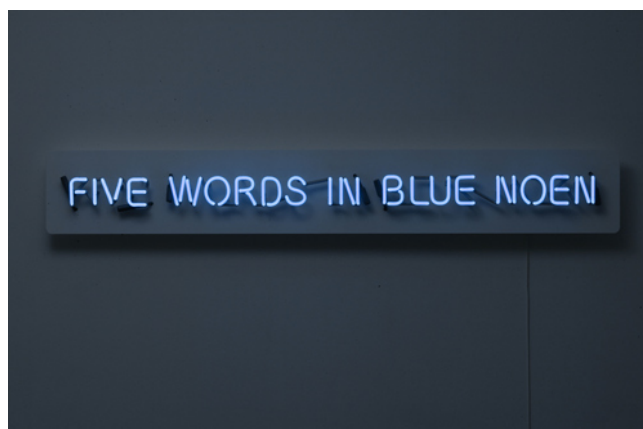
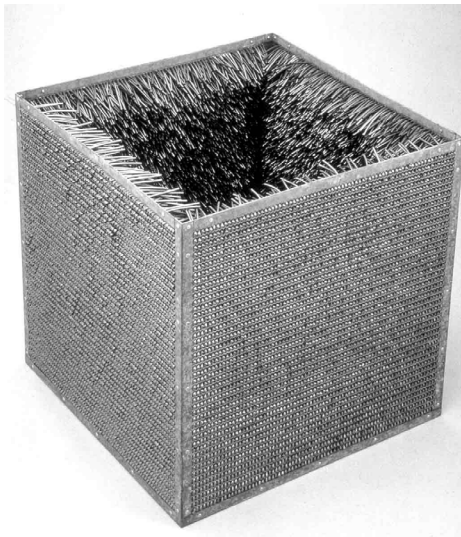






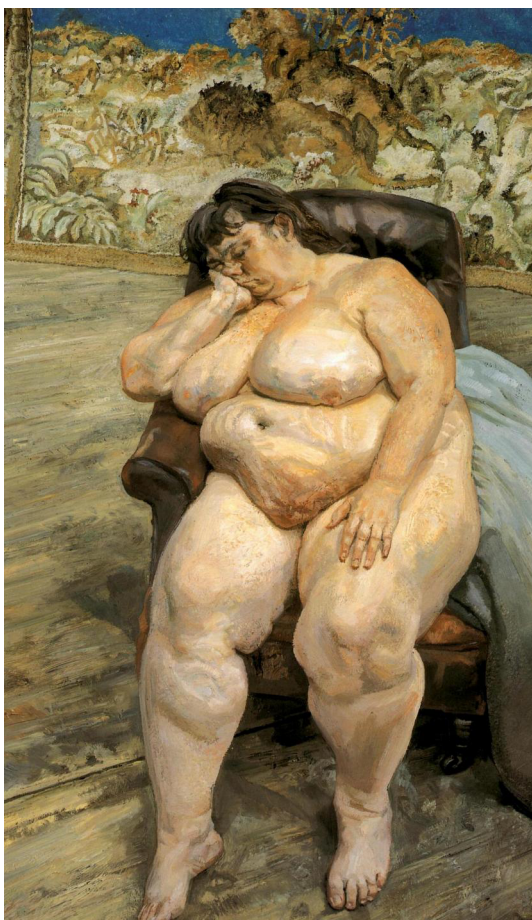
Laro artistas
hano artistas.
hano artistas.











ARTISTES DE RÉFÉRENCE :

- AUBRY MICHEL
- ANDRE CARL
- BELLMER HANS
- BEUYS JOSEPH
- BUREN DANIEL
- BRANCUSI CONSTANTIN
- CÉZANNE PAUL
- CONVERT PASCAL
- DUCHAMP MARCEL
- FAURE BRAC JULIE
- FREUD LUCIAN
- GIACOMETTI ALBERTO
- GOLDWORTHY ANDY
- GORMLEY ANTHONY
- HAINAUX AYMERIC
- HENRY PIERRE
- HESSE EVA
- JEFF HARRY
- KAPOOR ANISH
- KOSUTH JOSEPH
- LAFFOLEY PAUL
- LAIB WOLFGANG
- LAMINE KARIM
- LAPAINE DUBRAVKO
- LAVAL-JANTET MARION
- MORRIS ROBERT
- MOSTA-HEIRT CÔME
- PARMEGGIANI CLAUDIO
- PERDRIX JEAN MARIE

- PICASSO PABLO
- REIMANN ROBERT
- SMEYKAL ONDREJ
- SMITH TONY
- UFAN LEE
- VEILHAN XAVIER
- VERMEIREN DIDIER
- VON CAECKENBERG PATRICK

ARTICULATIONS CLÉS

- APPRENTISSAGE / RYTHME
- VOLUME / FORME
- LIEU / CORPS SOCIAL
- ÉCHELLE (FAISABILITÉ)/ CORPS
- AGENCEMENT / STRUCTURE
- ART / COGNITION
- THÉORIE / PRATIQUE
- REPRESENTATION / INCORPORATION

BIBLIOGRAPHIE

ART:

Amouretti Marie-Claire et Ruzé Françoise, *Le Monde grec antique*, Hachette Supérieur, 2003

Beaurin Vincent, *Le spectre dans l'atelier de Cézanne*, Skira Flammarion, 2010.

Bouisset Maïten, *Arte Povera*, éd. du regard, Paris, 1994,

Buren Daniel, *les écrits*, CAPC.

Caruana Wally, De Largy Healy Jessica, Glowczewski Barbara, Grundmann Pierre, Jacob Stéphane, Morvan Arnaud, *Aborigènes*, collections australiennes contemporaines du musée des confluences, éd. FAGE.

Didi-huberman George, *La survivances des lucioles*, éd. Minuit, Paris, 2009.

Ducat Jean, *Fonction de la statue dans la Grèce archaïque : Kouros et Kolossos*.

Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Flammarion, 1975.

Henry Pierre, *Pour penser à une nouvelle musique* (1947), journal de mes sons suivi de Préfaces et manifestes, Actes sud, 2004 .

Joppolo Giovanni, *L'arte Povera*, les années fondatrices, ed. Fall 1996, Paris.

O'Doherty Brian, *White cube l'espace de la galerie et son idéologie*, jrp Ringier, 4 essais publiés entre 1976 et 1981.

Parrot André, *L'univers des formes*, Grèce archaïque (620-480 avant J.-C.), Sumer, Paris, éd. Gallimard, 1960.

Rochlitz Rainer, *le désenchantement de l'art*, éd. NRF essais, Gallimard, 1992.

- *Subersion et subvention*, éd. NRF essais, Gallimard, 1994.

Russolo Luigi, *L'art des bruits*, Manifeste futuriste paru en 1913. éd. Allia, 2013.

Singer Hélène, *Expression du corps interne, la voix, la performance et le chant plastique*, l'Harmattan, 2011.

Tefnin Roland, *Discours et icônicité dans l'art égyptien*, annales d'histoire et d'archéologie,(1983). Eléments pour une sémiologie de l'image égyptienne.

Tisdall Caroline, *Beuys Joseph, Coyote*, éd. Hazan, 2009.

PHILOSOPHIE :

Adorno Théodor, Die gegängelte Musik, Der Monat V, p. 182.

Bachelard Gaston, *La dialectique de la durée*, (1er éd. 1950), Quadrige PUF, 1989.

- *La formation de l'esprit scientifique*, librairie philosophique, éd. J. Vrin, 1938.

- *L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement*, éd. José Corti 1943.

Bataille George, *Lascaux*, Editions d'Art Albert Skira SA, 31 décembre 1994.

Baudrillard Jean, *La transparence du mal*,

Benjamin Walter, Oeuvres I, II, III, Editions Gallimard, collection Folio.

Benoist Jocelyn, *Le bruit du sensible*, éd. Cerf, 2013.

Botz-Bornstein Thorsten, *Re-ethnicizing the Minds ? Cultural Revival in Contemporary Philosophy* (éditeur. Amsterdam, New York: Rodopi, March 2006)

- *The Cool-Kawai: Afro-Japanese Aesthetics and New World Modernity* (Lanham: Lexington-Rowman + Littlefield, 2010).

Derrida Jacques, *La pharmacie de Platon, Le pharmacôn*,

- *Forcener le subjectile*, éd. Gallimard, 1986.

Eco Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, éd. du seuil, 1965.

Foucault Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, à partir des conférences radiophoniques réalisées entre le 7 et le 21 décembre 1966, nouvelles éditions ligne, 2009,

Guattari Félix et Deleuze Gille, *L'anti oedipe, Schyzophrenie et capitalisme*, éd, minuit, 1973.
Mille plateaux

Qu'est ce que la philosophie? éd. de minuit.

Guattari Félix, *L'hétérogénèse machinique*, Chimères 1991

Kristeva Julia, *Le Langage, cet inconnu*. Une initiation à la linguistique, SGPP, 1969.

[publié sous le nom de Julia Joyaux] rééd. Seuil, Points n° 125, 1981.

Au risque de la pensée, éditions de l'aube/France Culture, 2001, page 39.

Entretien avec Marie-Christine Navarro.

Merleau Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1954.

- *Le visible et l'invisible*. Paris, Éditions Gallimard, 1964

- *L'œil et l'esprit*. Paris, Éditions Gallimard, 1960

Nietzsche, Oeuvres complètes

Pareyson Luigi. *Théorie de la formativité*, tr. Gilles A. Tiberghien et Rita di Lorenzo, Paris, ed. de l'Ecole Normale, 2007

Roger Alain, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier. Nouvelle édition, revue et augmentée d'une seconde préface, Paris, Aubier 2001.

Schopenhauer Arthur, *le monde comme volonté et comme représentation*, Ed. Folio-Gallimard 2009

Valery Paul, *Tel quel*, (première parution en 1941), éd. Gallimard, folios essais, 1996

- *L'idée fixe*, éd. nrf série blanche, 1933

- *Regards sur le monde actuel*, (première parution en 1941), éd. Gallimard, folios essais, 1996

- *Variété I et II*, (première parution en 1941), éd. Gallimard, folios essais, 1996

SCIENCES HUMAINES

Auboux François, *L'art du raga : la musique classique de l'Inde du Nord*, éd. Minerve, Paris, 2003.

Augé Marc, *Une ethnologue dans le métro*, éd. Hachette, Paris, 1996.

Belic Milija, *Apologie du rythme : prolégomènes à un méta art*, éd. l'harmattan ouverture philosophique.

Durand Gilbert (dir.), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1re éd. P.U.F. Paris, 1960.

Leroi-Gourhan André, *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945.

- *Le Geste et la Parole*, 1. : *Technique et langage*, 2. : *La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964-1965.

Maffesoli Michel, *Du nomadisme : Vagabondage initiatique*, Le livre de Poche, Paris, 1997. Essais.

Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, Sociologie et anthropologie, Paris, P.U.F., 1936.

Nattiez Jean Jacques, *The Rekkukara of the Ainu (Japan) and the Katajjaq of the Inuit (Canada). A Comparison*, in *Le Monde de la musique*, volume n°25, n°2, 1983.

Von Frisch Karl, *Le langage de la danse et l'orientation des abeilles*, Berlin, éd. Springer Verlag, 1965.

VIDÉOGRAPHIES :

Benoist Jocelyn, Boucheron Patrick, Loftus Elizabeth, Naccache Lionel, Rosenfield Israel, conçu et animé par **Naccache Lionel**, *Les neurosciences ont-elles quelque chose à nous apprendre sur le réel ?* 2013, Lyon

Deleuze Gilles, *L'abécédaire*, entretien par Claire Parnet, 1988, You tube .

Jacob Pierre, *Philosophie de l'esprit et science cognitive*, conférence, Lyon, Mars 2000.

Jeff Harry, Reeps one, vidéos diverses, chaine You tube.

SITE INTERNET :

Approche polyrythmique du scratch : dj-chile.com

History Of The Amen Break (Drum & Bass / Hip Hop), BBC 1Xtra, YouTube, 2012

Förstel Christian, l'aventure des écritures. Site internet de la Bnf

Hainaux Aymeric, Comme un poisson. Site personnel.

<http://www.didgeridoo-physik.de>

PODCASTS ÉMISSIONS DE RADIO :

Philippe Descola. *Ontologie des images funéraire, image d'un archétype d'un jeune homme en gloire. Image héroïsée qui demande l'idéalisation*. Cours au Collège de France, 1er cycle n°7

MUSIQUE

Gould Glenn, Johann Sébastien Bach (1685-1750) ,

ARTICLES :

Bottineau Didier , *Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives*, CNRS, MoDyCo, Université Paris Ouest

Conte Richard, *l'infini esthétique*, Recherche poétique n°5, 1996.

Clayton, Martin R. L. (1996). *Free rhythm*: ethnomusicology and the study of music without metre. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 59(2), pp. 323–332.

Fournier Martine, *générations numériques, des enfants mutants?*, Science Humaines n°252, octobre 2013.

Ouvrage collectif, *Heidegger, Qu'appelle-t-on le Lieu?* Revue Les Temps Modernes,, n° 650, octobre 2008, Gallimard, 2008

Sauvanet Pierre, *L'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène « rythme »*, Cahiers d'ethnomusicologie, n°10, Rythme, 1997.